

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

DE

L'INTERMEZZO

DE HENRI HEINE

THÈSE pour le DOCTORAT de L'UNIVERSITÉ de PARIS

(Faculté des Lettres)

PAR

EMMA SCHILL



PARIS

1928

**LES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DE L'INTERMEZZO
DE HENRI HEINE**

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

DE

L'INTERMEZZO

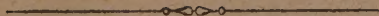
DE HENRI HEINE

THÈSE pour le DOCTORAT de L'UNIVERSITÉ de PARIS

(Faculté des Lettres)

PAR

EMMA SCHILL



PARIS

1928



Ja, lieben Leute, erdenwärts
Senkt sich bescheidenlich mein Blick,
Und findet hier das Meisterstück
Der Schöpfung : unser Menschenherz.

HEINRICH HEINE, *Letzte Gedichte.*

AVANT-PROPOS

LES traductions de l'*Intermezzo* d'Henri Heine, est-ce un sujet assez intéressant pour en faire une thèse, pourrait-on se demander : ne suffit-il pas qu'elles existent et qu'elles soient accessibles à tous ceux qui savent le français comme à ceux qui connaissent l'allemand et le français ? Y a-t-il intérêt à savoir le comment et le pourquoi, les mobiles et le but des traducteurs ?...

Certes, il ne s'agit pas seulement d'une question philologique, la science depuis longtemps a résolu le problème de la divergence entre la langue française et la langue allemande. Mais ce qui est nouveau, ce qui offre un intérêt véritable, c'est l'esprit qui se dégage des œuvres des traducteurs, la conception intellectuelle et la perception artistique, qu'ils révèlent.

Peu importe, semble-t-il que l'*Intermezzo* eût été traduit, mais l'important est d'examiner comment il a été traduit, ce que les traducteurs ont donné d'eux-mêmes, ce qu'ils ont emprunté à leur époque, les influences qu'ils ont subies, celles qu'ils ont exercées l'un sur l'autre.

Rien d'étonnant que l'œuvre d'Henri Heine eût été l'objet de multiples reproductions parmi ses confrères français et notamment parmi ses contemporains romantiques. On admet même volontiers que ces derniers se sont acquittés d'une tâche — avant tout — personnelle plutôt que d'une mission essentiellement cosmopolite. L'œuvre de Heine —

c'est ainsi que l'on pourrait conclure — serait le fruit d'une époque de transition et que son influence s'est fait sentir chez ses contemporains, en particulier.

Mais l'étude quelque peu approfondie nous apporte la certitude que cette influence est profonde et durable.

Les créations du poète lyrique sont l'écho de la vie humaine sous tous les aspects, du plus trivial au plus sublime; elles sont l'expression de sa vie intérieure, le reflet de sa personnalité.

Ein schwankendes Schiff auf stürmischer See mit dem Anker der Hoffnung und der Lebensfreude...

Or, les traductions qui ont été tirées de cet œuvre répondront par elles-mêmes — avec plus ou moins de portée — aux goûts intellectuels, aux besoins humanitaires du présent, du passé, comme de l'avenir.

Heine a été l'intermédiaire entre deux nations, entre deux époques ; un esprit essentiellement cosmopolite se fait jour à travers une âme particulièrement germanique.

Ses créations sont donc un bien général, international ; elles ont survécu à toutes les critiques, à toutes les attaques, aux jugements les plus divers des hommes.

L'œuvre de Heine peut être considérée comme original et instructif tant pour le bien que pour le mal : la haine y est aussi vivante que la beauté est véritable. Le poète renferme en lui les éléments les plus divers ; l'esprit observateur le porte à la critique, son génie poétique au chant. Ce qui lui vient du dehors ne saisit qu'une partie de son moi intérieur, mais les sources puisées en lui-même ébranlent tout son être.

*La douleur sera donc la condition de son génie poétique, mais elle sera uniquement le moyen, non pas le but ; l'auteur des « *Lieder* » domine la situation.*

Et c'est par cette personnalité si riche, si complexe que les traducteurs de l'Intermezzo se sont laissés charmer,

y confondant leurs goûts propres et leur individualité. Mais ajoutons dès à présent :

« Talent fait ce qu'il peut, génie ce qu'il doit »...

Pour des raisons plausibles, nous n'avons pas donné une biographie de tous les traducteurs de l'Intermezzo ; et, malgré que nous eussions voulu le faire, nous n'eussions pu le faire. Un certain nombre d'entre eux est encore en vie, d'autres morts trop sont récemment pour qu'il y ait des documents informateurs à leur sujet. Quelques-uns enfin sont trop peu connus pour avoir laissé des traces nettes dans l'histoire de la littérature française.

Ainsi E. Perrot de Chezelles, de même Vaughan-Tabaraud n'ont fourni aucune base qui permettrait d'esquisser rapidement leur vie ; leurs traductions d'ailleurs offrent un intérêt trop faible pour s'y attarder. — Il en va de même pour Anatole Claveau et Ropartz-Hirsch dont l'ouvrage en faisant exception pour l'Intermezzo allemand, a du charme sans avoir cependant des affinités notables avec le poème lyrique.

Certes, nul n'oserait douter de la sincérité, de l'admiration et de la prédilection qui ont conduit la plume de ces traducteurs, mais il ne sera pas défendu sans doute de dire que leurs versions n'ont pas suffisamment de charme pour séduire, pour exercer un prestige durable sur l'âme et sur l'esprit du lecteur.

La langue française, se prêtant par elle-même beaucoup moins au lyrisme que la langue allemande, a souvent trahi l'intention sincère de l'auteur sans l'avoir amené au résultat voulu.

La traduction de M. Mansvic — le dernier traducteur de l'Intermezzo (1920), offre, par sa forme, une analyse assez intéressante. Malheureusement, le recueil nous est parvenu trop tard et par une occasion inattendue, car

l'ouvrage ne figure pas parmi les traductions de Heine, dans les catalogues accessibles. Par conséquent, nos rapprochements se bornent à des traductions antérieures. La prose de M. Mansvic est parfois plus précise et plus exacte que celle de Gérard de Nerval, mais aussi plus concrète, plus brève que la version du poète romantique. — Au fait, n'est-il pas plus intéressant de connaître la première traduction du poème lyrique à fond et avec elle le premier traducteur, que de faire des excursions dans le temps et les esprits ?

C'est en effet Gérard de Nerval qui nous intéresse le plus et dont le sourire attendri nous a attiré vers l'étude de sa vie et de ses traductions...

Avant d'enter dans le vif du sujet, je me fais un devoir de témoigner ma gratitude à ceux qui, par leur vaste science et leur obligeance inépuisable ont facilité ma tâche et éclairé ma route, au cours du présent travail. Ma reconnaissance s'adresse à MM. Fernand Baldensperger, Gustave Cohen, Paul Ewald, Friedrich Hirth, Henri Lichtenberger, Ernest Tonnelat et M^{lle} Adna Lévy.

Qu'il me soit permis de leur exprimer ici un sentiment de reconnaissance émue.

I

GÉRARD DE NERVAL

L'histoire de la littérature française le place en un bon rang dans la période du romantisme. Né à Paris, en 1808, le jeune Gérard n'a guère connu les soins paternels, les douces caresses maternelles, car le Dr Labrunie (c'est là son véritable nom de famille) a été appelé en qualité de médecin militaire au cœur de la lointaine Allemagne. L'enfant y fut conduit par M^{me} Labrunie, qui est morte à Goslau, deux ans après son mariage. Le petit Parisien, confié aux soins de son oncle, passa toute sa jeunesse au pays du Valois, notamment à Mortefontaine, dans l'atmosphère de ses ancêtres. Là, il parcourt les champs, s'enthousiasmant pour les légendes du pays, s'adonnant à la poésie de la nature et se pénétrant tout d'abord de visions concrètes.

Mais le murmure des rivières, le gazouillement mystérieux des oiseaux et le langage mélancolique des arbres ont trouvé un écho dans l'âme nostalgique de Gérard, où bientôt surgiront des rêves, des images fantastiques, trempées de romanesque et colorées d'effusions sentimentales, il se penchait sans cesse vers une atmosphère irréelle, et tendant vers l'infini invisible.

Ces tendances, favorisées par des lectures plus ou moins saines, dont il se pénétra en raison de leur contenu mystique et dont la source lui vint des savants du XVIII^e siècle, montrent assez combien était sensible l'âme du poète, qui continuera à se nourrir au sein de l'imagination et cherchera à apaiser sa faim dans l'idéalisme magique. Ses lectures préférées seront celles de Saint-Martin, de l'abbé de Villars et de Swedenborg dont il aura lu les « Mémorables ».

Et c'est ainsi que les « Illuminés » du XVIII^e siècle sont

devenus ses éducateurs en même temps que ses inspireurs ; c'est ainsi que les premières semences mystiques prirent naissance dans l'âme sensible du petit Gérard. — Il subit donc les influences continuelles du monde réel et du monde irréel, et sa foi dans la transfusion des âmes confirme une fois de plus l'originalité de sa mentalité et de sa conception de la vie. Cette conception n'est point chez lui une image éphémère, mais au contraire, elle ne manquera pas de donner une empreinte définitive à sa personnalité et à son caractère. Il en résulte que Gérard de Nerval est un sensible, un sensitif aux pressentiments prophétiques (qu'on se rappelle, par exemple, la mort d'Aurélia et les rêves qui l'ont précédés, mais aussi un illuminé, un initié, et pour cela prédestiné à la souffrance, jusqu'au moment tragique où l'âme fragile s'est brisée. Nous n'avons pas à examiner de près les faits et les circonstances qui ont poussés Gérard de Nerval à la mort, pleinement convaincus d'ailleurs que nul ne pourra résoudre l'énigme fatale de sa vie. — Néanmoins, et il ne sera peut-être pas défendu de supposer qu'un suprême espoir ait conduit le grand rêveur à l'acte funeste, plutôt qu'un sinistre désespoir, et que Gérard, détaché du temps matériel et des liens terrestres, ait aperçu l'aurore derrière les sombres rayons de la nuit...

L'exclamation plaintive qui lui échappe à Naples en 1837 (voir Aristide Marie, p. 152) paraît résumer assez nettement la lutte perpétuelle du mélancolique Gérard avec les imperfections de la vie terrestre, dont il éprouve sans cesse la vanité : « Non, mon Dieu, vous ne m'avez pas créé pour mon éternelle souffrance. Je ne veux pas vous outrager par ma mort, mais donnez-moi la force, donnez-moi le pouvoir, donnez-moi surtout la résolution qui fait que les uns arrivent au trône, les autres à la gloire, les autres à l'amour... » Mais le poète poursuivait

des formes divines ; le séjour de cette terre ne pourra satisfaire ses aspirations, ses désirs, ni dissiper la nostalgie secrète de son âme et, étant du monde de l'au-delà, il quittera le royaume des atomes sans regret.

Gérard de Nerval est à bien des points de vue considéré comme l'héritier du « Novalis » allemand. Il est son proche parent en ce qui concerne les traits caractéristiques du Romantisme : *la nostalgie et l'inquiétude* ; il est voisin de ses pensées, de ses idées en ce qui regarde sa puissance d'imagination.

Pareil à son précurseur, il eut la faculté de se créer une vie de rêve, transformant la réalité dans un paradis merveilleux de bonheur et de béatitude. Il est logique qu'il ait goûté les mêmes amertumes, les mêmes déceptions comme le poète allemand.

Notons cependant que le Messie romantique d'outre-Rhin a été d'avantage doué de « commun sens » et d'énergie que son confrère français chez qui les qualités pratiques firent défaut.

Mais aussi bien l'un comme l'autre sont des figures intéressantes et originales dans l'histoire de la littérature, ils sont les témoins authentiques de l'époque romantique, ils représentent l'âme de leur temps.

Le bohémien de l'irréel-symbole et en partie victime de son époque, — saura assigner à la littérature romantique des traits tout à fait significatifs : les mélodies qui jaillissent du fond de son âme, les émotions qui sortent de son cœur délicat, se fondent harmonieusement dans son œuvre qui est l'expression de son individualité, l'expérience intime de sa vie intérieure, la vérité subjective de ses sentiments, le souffle mystérieux d'une nouvelle époque.

Intimement lié au cercle « romantique » et soumis aux influences alternatives des hommes de lettres qui le composent, il apprécia l'amitié de Théophile Gautier

et son commerce intellectuel. Théophile Gautier, qu'il a connu dans son cher pays de Valois, sera pour lui le compagnon fidèle des jours heureux, l'ami sincère des jours malheureux ; on le rencontre à son chevet à la maison de santé, où Gérard de Nerval fut soigné à plusieurs reprises pour des crises cérébrales, et aussi maintes fois plus tard à sa tombe.

Malgré la disparité de leurs goûts et de leurs caractères, les affinités romantiques de leur génie, confondues dans une sympathie profonde, ont été sans doute le lien tendre de leur amitié. Aussi le poète improvisateur ne tardera-t-il pas à donner ses premiers fruits à l'école romantique. Introduit par Victor-Hugo, il présentera son *Han d'Islande*, une pièce de théâtre, et successivement d'autres pièces dont quelques-unes ont été mises en musique par Monpou et Berlioz. La prédilection de Gérard pour cette divine fée qu'est la musique, s'explique par la sensibilité presque malade du poète et par ses tendances mystiques ; la musique le transporta dans une atmosphère plus pure, plus élevée ; elle lui donna l'illusion du paradis rêvé. Le théâtre occupait une place tout à fait importante, peut-être moins dans sa carrière littéraire que dans sa tête et dans son cœur ; il a dans une large mesure favorisé le vertige auquel il s'est laissé aller irrésistiblement ; sa fantaisie le transportait dans le pays des rêves, vers l'atmosphère magique, vers les charmes d'une vie invisible. Aux accents enthousiastes pour le théâtre se rattache pour Gérard de Nerval le souvenir de Jenny Colon, une actrice dont les traits ne pourront plus se séparer désormais de l'image du poète. Elle deviendra son spectre fatal, le rêve de sa vie, le délire de sa mort. En effet, Jenny Colon, ou plutôt *Aurelia*, enveloppe entièrement la vie sentimentale de Gérard ; ce nom fait vibrer les fibres les plus secrètes de son être, ébranler les notes les plus intimes de son

âme... Aurélia signifie sa joie et sa souffrance, ses inquiétudes et sa béatitude, elle résuma ses lacunes et ses passions, ses défaites et ses succès, son bonheur et son malheur ; elle vivifiera son goût artistique, elle sera sa déesse et son démon.

Si avec *Sylvie* le premier acte de son théâtre d'amour se termine, le second commence avec *Aurélia*, par un décor différent : les grâces souriantes et douces se transforment en une tragédie, les images tendres et charmantes en fantômes ténébreux ; ces fantômes seront les guides fidèles de son aveugle marche terrestre, et l'oubli, bu dans la coupe d'or des légendes à Loisy, aura laissé un fond amer pour le poète.

Il s'efforcera de placer son « idéal sublime » et « sa douce réalité », son jeune rêve d'amour que représente Sylvie, « dans le Temple de la Sagesse ». Les charmants souvenirs du *Valois* s'effacent donc quelque peu dans la vie du poète ; mais ils sont retenus dans ses contes fascinants, intitulés *Sylvie*, où sa gracieuse mélancolie, sa simplicité lumineuse et sa sentimentalité douloureuse se trouvent confondues. Que l'on se reporte à la scène touchante chez la tante à Othys (*Sylvie*, Chap. 6), où le jeune Parisien en se déguisant, joue au mari et à la femme, — image vivante et finement colorée, émouvante et suave — et on sera convaincu que son recueil est le miroir de son âme enfantine.

L'auteur, dans *Sylvie* — œuvre qui ne fut publiée qu'en 1852, — s'efforcera d'effacer le souvenir des épreuves douloureuses, les déceptions cruelles de sa vie sentimentale, et cependant dans le personnage de Sylvie projette le reflet de son spectre funeste, *Aurélia*. Elle occupe sa pensée, alors que Sylvie occupe son cœur. Aurélia, c'est Sylvie, c'est Héloïse, c'est surtout Adrienne, et bien d'autres.

Dans toutes les femmes il ne voit que la seule, l'unique

pour lui, la bien-aimée... « Vous êtes la première femme, — dit-il dans une de ses lettres adressées à Aurélia, — que j'aime, et je suis peut-être le premier homme qui vous aime à ce point ». (A. Marie, page 116).

La destinée cependant les sépare. Jenny Colon se penche vers son dernier rêve, qui sera le mariage, mais Gérard continue à aimer *Aurélia*. Sa vie aussi bien que sa mort sont liées aux sentiments les plus douloureux qui puissent briser un cœur. C'est dans son recueil *Aurélia* que l'on trouve la philosophie et la religion du poète qui nous confirme une fois de plus, que la parfaite félicité n'est pas chez des humains ; il faut la chercher au-delà... *Aurélia*, la divine comédie, n'est pas autre chose que la rencontre du poète avec le monde irréel ; mais elle est aussi « sa confession ». Il avoue ses péchés, il en reconnaît la responsabilité ; il éprouve des remords.

Le salut cependant ne sera accordé qu'à ceux qui seront prêts à expier leurs erreurs, mais c'est dans la religion qu'il faut chercher le secours, la philosophie ne donne pas de résultat satisfaisant.

Dieu pardonne aux humbles, mais il faut vénérer le créateur et non la créature...

L'immortalité de l'âme, l'existence éternelle lui deviennent une certitude, mais obtiendra-t-il le pardon ? Voilà toute son inquiétude...

Selon la philosophie de l'auteur, rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers, un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver... (*Aurélia*, partie 2, chapitre 6).

La révélation de certaines notes psychologiques, contenues dans *Sylvie* et *Aurélia* qui comptent parmi les œuvres de la maturité du poète français, semblait indiquée, car elle aide à expliquer la conception de Gérard de Nerval et à faire comprendre sa formation d'esprit. Pour cette raison, la petite excursion faite dans

le jardin de la littérature française ne paraîtra peut-être pas tout à fait inutile.

Mais à part son rêve de jeunesse et son rôle de mort qui se trouvent exprimés dans *Sylvie* et *Aurélia*, il y a d'autres faits dans la carrière du poète qui méritent d'être mentionnés, l'originalité de son esprit se rapportant non seulement à sa psychologie et à sa philosophie, mais aussi et surtout à son époque.

Gérard de Nerval étant né sous le ciel orageux de son siècle, où toutes les croyances se trouvèrent brisées par la révolution, où les meilleurs fruits de l'arbre classique étaient tombés, s'inspire d'un nouveau rêve, d'une nouvelle poésie, puisée dans le domaine de l'irréalité. Ainsi il chercha à restaurer la vieille racine de l'arbre classique en lui donnant une nouvelle sève et en opposant au prosaïsme du XVIII^e siècle son idéalisme, animée par sa fantaisie, vivifiée par sa sensibilité.

Ce renouveau de sensibilité, annoncé déjà par Jean-Jacques Rousseau, et qui puise ses sources dans l'amour de la nature, est commun à tous les écrivains de l'époque de Gérard de Nerval ; il trouve un écho très vif dans les œuvres de ses contemporains, tels que Théophile Gautier et Alfred de Musset ; il ne tardera pas à exercer son influence sur le théâtre, et ce jeune siècle, bien que né au milieu de l'orage et de l'incendie, porte déjà en lui la garantie d'un avenir florissant ; une nouvelle aristocratie annonce un nouveau printemps.

Le commerce assidu de Gérard avec les esprits célèbres de l'école romantique lui a été d'un grand profit ; il se montre soucieux du succès de ses amis, sensible à leurs désirs, mais à son tour, il ne manquera pas de conquérir les lauriers qui lui sont dûs. Parmi ses ouvrages importants, nous citerons encore *Piquillo*, que nous avons mentionné déjà et qui a été mis en musique par Monpou et joué à l'Opéra-Comique, en 1837, et dont le

succès évoqua pour Gérard le doux souvenir de sa bien-aimée. (A. Marie, page 130).

Les années d'opulence avaient commencé pour le poète, mais elles se sont éteintes presque en même temps que son étoile d'amour. Néanmoins son enthousiasme pour le théâtre subsiste, et avec lui son goût pour la musique. Partant de là, il n'est pas difficile de comprendre son éblouissement pour les atmosphères irréelles et son vertige pour le printemps romantique. Rien cependant ne nous le présente comme musicien exécutant, mais tout indique son sentiment musical ; ses poésies et ses traductions sont les plus puissants témoins de l'orchestre de son cœur : une poésie musicale aux vieilles mélodies des légendes, aux notes nouvelles de la rêverie.

Sa compétence se trouve encore confirmée dans ses critiques de théâtre dont les détails sont intéressants ; ils ont été recueillis et publiés par *André Cœuroy*, dans la Revue Musicale de 1926, avril-octobre, exactement cent ans après sa fondation, sous le titre de *Pages retrouvées de Gérard de Nerval*.

Ce dernier se livre à des comparaisons, à des critiques d'ordre littéraire et musical, conformes à son goût, à sa justesse de vue et à sa sensibilité toute pénétrante.

Il faut citer encore un ouvrage qui a été mis en musique par Hector Berlioz et dont la publication remonte à 1846 ; c'est *la Damnation de Faust*, légende dramatique, dont quelques scènes sont empruntées à l'œuvre de Goethe, notamment les chœurs, et repris de la traduction de Gérard. Une autre partie littéraire est de Berlioz lui-même ; la pièce figure sous son nom.

Gérard de Nerval a été en relation avec les plus célèbres musiciens de son époque, et son aspiration et ses abstractions ont trouvé un écho retentissant dans la musique allemande, où les œuvres de Liszt, Mozart

et Wagner deviennent l'objet de son admiration.

Lohengrin, qu'il vit dès sa première représentation à Weimar en 1850, le charma tout particulièrement, (voir A. Marie). Peut-être a-t-il senti là plus profondément encore que par le passé la concordance secrète, le lien intime entre le chant de l'instrument et celui du cœur. — La musique wagnerienne avec ses appels foudroyants et ses triomphes ardents a dû cependant l'agiter plutôt que de le bercer dans un rêve doux et apaisant...

Mais retournons à la réalité en étudiant certains ouvrages de l'auteur qui sont de nature à intéresser.

Avant de les analyser il conviendra de donner une indication sommaire de ceux qui ont été traduits par Gérard. Ses traductions sont les suivantes :

Faust de Goethe, première édition 1828.

Faust de Goethe, seconde édition 1835, intitulé : *Nouvelle traduction complète en prose et en vers*, renfermant le premier *Faust* dont le prologue sur le théâtre, « l'intermède d'un songe d'une nuit de sabbat », et divers chants sont en vers.

Second Faust, première édition partielle 1840, et dont le prologue et les chœurs célestes sont en vers, la tragédie elle-même, comme pour le premier Faust, en prose.

Il convient de mentionner encore des poésies traduites de Klopstock, Goethe, Schiller et Bürger, intitulées : *Poésies allemandes*.

Elles contiennent la traduction en prose de *Léonore* de Bürger ; édition 1830.

Ensuite : *Aventures de la Nuit de Saint-Sylvestre*, conte fantastique de Th. Hoffmann, publié en 1831, et enfin les *Nordseegedichte* de Henri Heine, intitulés : *La Mer du Nord...* et publiée dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 juillet 1848.

Finalement *L'Intermezzo*, publié dans la même Revue

le 15 septembre 1848 ; sans oublier certaines traductions telles que le *Chevalier Olof, Almanzor*, etc., groupés dans le petit cycle de *La Mer du Nord, Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1848.

Suivent les œuvres françaises dont l'inspiration provient de l'Allemagne :

Léo Burckart, drame historique tiré de l'histoire allemande contemporaine, publié et représenté à Paris, en 1839 ; édité également à Leipzig en 1839.

L'Alchimiste, libre adaptation du *Fasio*, emprunté au répertoire allemand avec la base légendaire du Faust, publié et représenté à Paris en 1839.

La Damnation de Faust, légende dramatique, tirée en partie du Faust Goethéen et mise en musique par H. Berlioz, publiée et représentée à Paris en 1846.

L'Imagier de Harlem, inspiration de la légende de Faust, du roman de Klinger et du Faust romantique de Goethe, publié et représenté à Paris en 1851.

Loreley, Souvenirs d'Allemagne, publié en 1852.

En poursuivant des fantômes tels que *Léonore* de *Bürger* qui, du reste, a agité de nombreux esprits de l'époque (les multiples traductions en sont la preuve), et dont les images obscures et démoniaques provoquent le frisson — ou, en se livrant à l'étude non moins troublante des *Aventures de la Nuit de Saint-Sylvestre* de Th. Hoffmann, — Gérard de Nerval aura cherché à apaiser son appétit de surnaturel et à désaltérer sa soif d'idéalisme magique.

Sa passion et son enthousiasme pour *Faust* démontrent une fois de plus, sa perception de l'irréel.

Son drame *Léo Burckart* semble pourtant contenir en une certaine mesure l'objectivité du poète, par sa justesse de vue, et par sa conception historique, tout en reflétant, d'autre part, une grande subjectivité.

L'auteur principal de cette œuvre — elle a été écrite

en collaboration avec Alexandre Dumas lors de leur séjour à Frankfort, en 1838 — ne pourrait guère nier sa paternité, car le héros de la pièce, c'est en maintes circonstances lui-même. L'œuvre témoigne d'une entreprise extrêmement hardie en raison de son sujet dangereux et des agitations de l'époque.

Elle est, en effet, un témoin de l'égarement des passions politiques et des penchants fanatiques de la société intellectuelle de l'Allemagne de jadis.

L'idée de la pièce se rapporte à l'assassinat de M. de *Kolzebue*, commis par l'étudiant *Sand*, chef de l'association ultra-germanique.

L'action historique et criminelle remonte à 1819. La cause de ce geste funeste fut la publication d'un mémoire par un nommé *Stauren*. Ce mémoire, de caractère politique, s'élevait contre la seule institution qui venait de se régénérer. *Kolzebue* est accusé d'avoir fourni des informations importantes à l'auteur du dit écrit. L'association, qui comptait alors 16.000 jeunes gens, décidés à se défendre contre tout agresseur, se vit dans un danger imminent.

L'assassinat a été commis dans un transport d'exaspération, un délire fanatique et pour un but politique. L'étudiant *Sand*, l'assassin de *Kolzebue* est présenté comme une figure romanesque et égarée plus que violente et mal intentionnée.

L'idée par elle-même laisse deviner les traits caractéristiques qui sont contenus dans la pièce de Gérard : la soif de l'indépendance sociale en même temps que la fièvre de la liberté individuelle. La rêverie fanatique, les aspirations chimériques que montre le drame de *Léo Burckart*, font songer à la pièce de Schiller : *Don Carlos*, que l'écrivain français a connue. Ce qui diffère, c'est le dénouement : dans la pièce de Schiller le héros sacrifie sa vie à la liberté ; il est un homme d'action.

Le héros de Gérard au contraire, est un homme de parole qui préfère son bonheur personnel à celui de l'humanité.

Le cadre du drame nervalien est extrêmement net, les caractères intéressants ; la pièce entière est originale. La scène se passe en 1819 dans une des principautés de l'Allemagne et sous le règne de Frédéric-Auguste. Elle montre le conflit moral et social, les projets révolutionnaires et la lutte sanguinaire entre une union — composée de fanatiques et d'esprits égarés — et la puissance royale, fondée sur le bon sens et la raison.

La paix intérieure de la société est en danger, le royaume est compromis et constamment menacé par les jeunes idéalistes révolutionnaires, parmi lesquels se trouvent les intellectuels et en particulier les étudiants. Le fanatisme politique et le fanatisme religieux agissent ensemble, sans marcher à l'unisson.

Léo Burckart est tout d'abord présenté comme un jeune journaliste enthousiaste et fougueux, comme un rêveur fanatique qui cherche à délivrer l'Allemagne opprimée par la publication d'articles révolutionnaires dans la « Gazette Germanique ». D'après Léo Burckart, lui-même, ses actions représentent la lutte loyale du faible contre le fort.

Il se trouve que le directeur de la « Gazette Germanique » est arrêté et condamné à prison et à une amende en raison des publications, dites dangereuses, de Léo Burckart.

Ce dernier, par un geste de générosité momentané, se constitue prisonnier, voulant mettre en liberté le directeur. — Avant qu'il ne réalise ce projet, le prince Frédéric-Auguste vient à lui en lui demandant de recueillir les théories qu'il avait semées et, après avoir menacé et ébranlé le royaume, de chercher à le sauver, et pour lui-même et pour la sûreté du prince. Léo Burckart accepte l'offre du gouverneur se considérant comme l'ins-

trument dans les mains de la providence ; il devient le premier ministre du prince. Mais ce ministre est très peu doué pour la carrière diplomatique...

« L'Union de Vertu » — nom de la fédération secrète, — compte parmi ses membres Frantz Lewald, figure sincère et loyale, mais chancelante. Il est amoureux de la femme de Léo Burckart, ballotté continuellement entre ses devoirs d'affidé de l'Union et ses sentiments.

Les universités doivent se révolter pour l'anniversaire de la bataille de Leipzig (18 octobre 1813). Les étudiants avaient sur leur programme des accusations contre Frédéric-Auguste ; une conspiration contre ce dernier allait se préparer. Le plan de la conspiration est découvert par le secrétaire du ministre, le chevalier Paulus.

Celui-ci déroba des papiers politiques de première importance à l'étudiant Diégo, en complétant l'état d'ivresse de ce dernier et en le faisant ensuite prisonnier. Les documents sont remis à Léo Burckart, par son secrétaire Paulus. Ce dernier est en même temps affilié de la jeune Allemagne pour mieux servir l'Etat. Le ministre lui demande de le conduire à la réunion. Masqué, il y assiste et surprend ainsi les secrets des membres de la ligue, leurs opinions politiques, leurs serments de fidélité envers la fédération, leurs résolutions, et leurs conspirations. Un drame inattendu se déroule aux yeux des assistants : à l'ouverture de la séance le comte de Waldeck, en réalité fidèle aux lois et au prince, se fait introduire sous prétexte de devenir membre de l'Union.

Il lui jure fidélité. En parfait étranger vis-à-vis des fausses manœuvres et des épreuves appliquées par les membres de la ligue, il dévoile ses intentions de traître se croyant face à face avec un officier du prince, alors que celui-ci appartient à l'Union de la Vertu « qui reçut l'ordre » d'éprouver le nouvel arrivé. De Waldeck se

livre ainsi lui-même aux mains de ses ennemis. Victime de l'intrigue, il tombe, frappé par le poignard des étudiants.

Léo Burckart, sous son masque, a été témoin de l'assassinat, il a fait effort pour retenir son épouvante, encouragé par son secrétaire.

Le prince ensuite est accusé de forfaiture et de trahison. Léo Burckart le défend en déclarant le ministre, donc lui-même, seul coupable. Le « tribunal » partage son avis, sans connaître l'accusateur.

Dans l'intervalle Frantz Lewald a pénétré dans la maison de Burckart, dans le but de faire les adieux à la femme du ministre, appréhendant la fatalité de son sort dans le trouble des événements politiques. Le hasard le conduit dans le cabinet du ministre où il découvre les documents qui contenaient le plan de conspiration contre le prince. Il les saisit et se précipite dans la salle de réunion, les remettant au président. La ligue, se voyant vendue, trahie, condamne Léo Burckart à mort.

L'élui qui doit lui porter le coup funeste est Frantz Lewald. — Une double fatalité pèse sur Frantz : il est amoureux de la femme du ministre, l'aimant sans en être aimé, et il est en même temps choisi comme bourreau de son mari. Chargé de la triste mission, il se rend à l'heure nocturne chez Léo Burckart, hésitant, reculant et rejetant la tâche, au lieu de l'accomplir. Face à face avec le ministre, il lui avoue enfin son amour pour Marguerite ; ensuite il se donne la mort. Est-ce un repentir, est-ce un manque de courage vis-à-vis de lui-même et de l'Union, est-ce une tâche d'honneur ? C'est ce qu'on n'arrive pas à déchiffrer. De même l'introduction de Léo Burckart dans la réunion de la ligue, garde quelque chose d'obscur, d'artificiel.

L'idée, le sujet et aussi les personnages sont l'œuvre de Gérard. L'Allemagne n'a fourni que le cadre du drame.

Si nous avons insisté sur les détails de l'action en donnant un tableau, c'est parce que, de notre temps, la pièce est peu connue. La composition, de même l'exécution, ne devraient pas être moins intéressantes pour cela. Néanmoins — et malgré les efforts de l'auteur, — le contenu du drame reste bien chimérique, et il est bon de se rappeler que *Léo Burckart* est un fruit de l'école romantique. Si l'œuvre offre de l'intérêt, ce sera surtout en raison des belles idées qu'elle renferme et qui sont poétisées par les sentiments de l'auteur.

« Ce n'est point à des créatures mortelles — dit Gérard par la bouche de Frantz Lewald, — que s'adresserait mon désir, mais à de saintes idées, à des abstractions mystiques de religion, de gloire, de patrie qui ont été les premiers germes de mon éducation et vers lesquels s'est tourné le premier éveil de mon cœur », (prologue, scène 2). La rêverie trouve encore une expression dans le personnage de Léo Burckart, le révolutionnaire parvenu malgré lui, et malgré les autres : « L'homme se trompe souvent sur sa destinée, il prend son désir pour une vocation », (prol., scène 4) ; ou encore dans le même Léo Burckart, trop peu courageux pour mourir et trop faible pour réaliser sa mission, et qui s'écrie : « J'ai détourné sur moi l'orage qui menaçait le prince, j'ai changé la direction des poignards ; comme l'aimant, j'ai attiré le fer. Le prince n'a rien à me demander de plus et je ne veux rien lui accorder davantage !

J'abandonne tous mes rêves d'autrefois et toutes mes entreprises d'hier ; je suis las de marcher toujours entre des fous, des corrupteurs et des traîtres (acte 5, scène 2).

Et, parlant de son rang et de son honneur : « Je m'en dépouille, un jour encore et j'aurai arraché de mes épaules cette robe de Nessus qui me dévorait (acte 3, scène 9).

Une tâche trop lourde pèse sur des épaules trop fai-

bles ; cela paraît être la signification psychologique qui se dégage du héros de Léo Burckart. N'est-elle pas en même temps celle du poète dont le sort, pareil à celui de son héros, finit par être plus fort que lui-même ?...

Il se rend compte cependant que la marche aveugle n'aboutit à rien, que le manque d'adresse nuit, que les grandes actions enfin demandent de grands efforts.

De plus, il est convaincu que le bonheur de la société, tout comme celui de l'individu, repose sur l'équilibre moral et mental ; il ne sait que trop bien combien le fanatisme est un germe malsain et funeste, gâtant les plus nobles âmes, — mais malgré tout il deviendra, pareil à son héros, la victime de ses passions, la proie de ses aspirations...

Voilà ce qui devrait représenter, vu dans l'ensemble, le contenu psychologique du drame de *Léo Burckart*...

Mais la prédilection du poète français pour les légendes et les symboles allemands l'a conduit irrésistiblement vers l'étude du Faust légendaire et aussi vers celle du Faust romantique. Combien ne fut-il pas séduit par l'atmosphère mystique et les aventures pittoresques, les excursions allant de l'infini du présent à l'infini du passé, répondant à ses aspirations, assouvissant momentanément ses désirs !...

Dans Faust, le poète s'est vu lui-même sans cependant s'y trouver, mais des ouvrages tels que la *Damnation de Faust*, expliquent assez nettement son enthousiasme pour ce héros légendaire dont l'histoire nous transporte au commencement du xvi^e siècle. Aussi n'est-il pas étonnant qu'une des dernières œuvres de Gérard, écrites pour le théâtre, ait été encore une fois tirée de la légende de Faust : *L'Imagier de Harlem*, drame en cinq actes et dix tableaux, en prose et en vers.

La pièce repose sur l'antiquité. Elle est basée en partie sur la légende du Faust, mais elle est fondée en même

temps sur le roman de Klinger : *Les Aventures du Dr Faust et sa Descente aux Enfers*.

De même, l'influence du Faust de Goethe y est sensible. Laurent Coster, le héros du drame, fait revivre le Faust de Klinger.

L'action se passe à la fin du xve siècle. Le sujet est le suivant : Coster, l'inventeur de l'imprimerie, est condamnée à payer une patente. A défaut de l'argent dont il ne dispose pas, le bourgmestre de Harlem fait saisir son mobilier pour la vente. La presse et les outils sont sauvés par les ouvriers de Coster.

Celui-ci se console de son indigence par la richesse de son idée. Peu de temps après, la situation de l'Imagier change d'aspect. Le comte de Bloksberg, chambellan de l'Archiduc d'Autriche, lui propose son secours et s'efforce d'enseigner à Coster l'art de la réussite. Il le conduit à la cour, le présente à l'archiduc et essaie de lui donner des goûts mondains. — Bientôt il fait paraître le fantôme d'Aspasie, dont Coster adorait l'image. Aspasie dévoile à l'Imagier le secret de sa mort vivante et la qualité du comte de Bloksberg, qui n'est qu'un démon, un esprit destructeur. Catherine, la femme de Coster, qui l'avait suivi, entraîne son époux ; ils fuient le lieu funeste. L'atelier d'imprimerie est transféré à Paris, où se rendent les compagnons de Coster, et plus tard le maître lui-même.

Il y est présenté de nouveau à la cour, croyant son art protégé par Louis XI.

Le roi, accompagné d'un personnage dont les traits trahissent le diable, après avoir saisi les avantages et les désavantages de l'imprimerie, confie Coster aux soins de son compagnon.

Désormais, le fantôme diabolique reste associé au sort de Coster. Il paraît sous des noms divers, mais toujours avec le but de détourner l'inventeur de l'art.

nouveau, du bon chemin ; il fait effort pour le conduire à l'abîme. Mais réussira-t-il ? Des tentations de toutes sortes s'exercent, des fantômes de diverses formes croisent la route de l'infortuné ; l'amour sera le piège qui perdra Coster de toutes façons, pense Satan ; *Aspasie*, *Alilah*, *Hélène*, *Cléopâtre* sont destinées à le séduire par leurs charmes.

La femme de l'Imagier meurt à la fin du troisième acte, sa fille Lucie entre en scène. Les amis de Coster sont chassés de France, on les retrouve en Espagne.

Le démon s'est emparé de l'Imagier ; il l'accuse d'avoir imprimé des livres dangereux et réussit à le faire condamner à mort par le tribunal en Espagne. Mais Lucie, la fille de Coster, implore le secours de la reine Isabelle, affirmant l'innocence de son père. La souveraine promet son intervention en faveur du condamné et encourage la jeune fille. Aussitôt le Diable s'en mêle ; il fait arrêter la suppliante. Coster, emprisonné jusque-là, sort de sa prison pour se rendre au supplice.

A l'instigation du démon, Lucie est également condamnée ; elle rencontre son père au bûcher. Le bourreau (Satan) propose à Coster de sauver sa fille au prix d'un pacte ; celui-ci a comme enjeu l'âme de l'Imagier.

La reine, en attendant, a accordé la grâce aux condamnés, mais le but de Satan est atteint ; l'art et l'âme de Coster lui appartiennent.

Ce dernier, un peu plus tard, voit sa fille souillée et déshonorée dans le palais de Borgia, à Rome. Le démon apprend à Coster que sa perte signifiait en même temps celle de son enfant.

Finalement le ciel chrétien vient à l'aide des infortunés. Lucie, par ses prières, arrache son père à l'obscurité et l'amène au tombeau de Saint-Pierre, le martyr. La puissance du démon est paralysée ; Coster et sa fille sont sauvés. Sa femme, ressuscitée, s'associe à leur triomphe.

Dans la figure de Coster on trouve les traits caractéristiques de Gérard : le rêveur et le philosophe, l'homme simple, naïf en amour, au travail spontané, à son heure. « J'ai un but moral, dit-il, je veux donner aux hommes la richesse de l'esprit » (acte 1, tabl. 1, scène 6). Mais s'apercevant des difficultés de son dessein, il s'écrie :

« Est-il donc écrit là-haut que, lorsqu'une idée féconde illumine un homme, l'obstacle qui en empêche l'accomplissement surgira partout, du ciel, du monde et de l'enfer ! (Acte 3, tabl. 5, scène 4.)

L'expérience lui ouvre les yeux :

« Quelle étrange folie,
De vouloir éclairer l'homme ! il a mérité
De vivre et de mourir dans son obscurité. »

(Acte 4, tabl., 8, scène 3).

Laurent Coster traverse les mêmes épreuves que *Léo Burckart* : l'étude des systèmes l'avait conduit à la conviction, l'expérience des choses le rendait au doute... Il y a analogie entre la philosophie des deux personnages. La leçon morale qui se dégage de la pièce devrait être la suivante :

« Qui veut vivre en repos, garde tout dans sa tête,
N'invente rien, de peur des esprits envieux,
Ou, s'il tient à la chose, qu'il invente du vieux ».

(Acte 4, tabl. 8, scène 3).

Cependant l'idéalisme paraît emporter sur la philosophie : « Je te livre mon corps — dit Coster à Satan — mais mon idée, elle doit me survivre. » (Acte 4, tabl. 8, scène 3).

Les qualités de cœur du poète romantique reflètent dans le personnage de Catherine qui veille avec un soin jaloux sur le bonheur de son foyer, méprisant la science et les grandes destinées : « Oh ! comme je voudrais re-

voir ma petite maison de Harlem. Notre jardin si calme et que je tenais si propre qu'on aurait dit qu'il était peint. Comme il doit être triste sans moi, sans nous. » (Acte 2, tabl. 4 scène 3.)

On trouve une analogie de ces accents de nostalgie dans *Léo Burckart*, sous les traits de sa femme, figure tendre et discrète.

« As-tu regretté quelquefois notre petite maison de Francfort, le temps où nous étions pauvres, inconnus, où notre amour était notre richesse et notre lumière ? » (L. B. Acte 3, scène 9.)

A l'opposé du drame de *Léon Burckart*, l'influence germanique dans l'*Imagier de Harlem* est tangible, la légende occupant la première place. Gérard, le rêveur insatiable, a tenté de lui arracher son secret...

Il conviendra peut être de rapporter en l'abrégeant, la critique d'un contemporain du poète français, et qui montrera d'une part l'accueil fait à la pièce par le public français, et, d'autre part, les influences alternées auxquelles Gérard de Nerval a été soumis :

« Nous blâmerons bien plus sévèrement la maladroite imitation de la forme shakespearienne dans l'*Imagier de Harlem*, car celui-ci n'est pas seulement le mélange de deux langues, c'est l'alliance funeste d'un talent vrai, d'un érudit plein de finesse et de grâce, d'un fantaisiste aimable et délicat, que nous déplorons une fois de plus.

L'ingénieux traducteur de *Faust* est arrivé encore avec une légende dont l'idée est belle, dont les premières perspectives nous ramènent en plein dans la littérature allemande.

Il en a indiqué çà et là, en digne disciple de Goethe, les profondeurs mystérieuses et confuses. — Malheureusement, l'idée première a disparu de la légende, il n'est resté qu'un froid mélodrame. (*Revue des Deux Mondes*, janvier-mars 1852, p. 197-198.)

Cette critique, qui témoigne de la vénération des littérateurs français pour la puissance créatrice de Goethe et la littérature allemande, ne dissimule pas les lacunes de l'*Imagier de Harlem*.

C'est la traduction du Faust (la troisième après Stapfer et Saint-Aulaire), qui a pour une grande partie établi la réputation de Gérard comme homme de lettres et affermi en France sa gloire de poète. « Ce jeune homme ira loin », disait de lui l'Olympien de Weimar.

La vieille Allemagne, le pays de refuge et de repos pour Gérard, paraissait, parmi tant d'autres qu'il a visités, répondre le mieux à ses besoins d'aventures, d'abstractions, à ses rêves mélancoliques, à son goût du pittoresque et à sa fantaisie ardente.

Pourtant ni les cris de liberté d'un Schiller, ni les hymnes mélodieux d'un Klopstock, ni les contes fantastiques d'un Bürger ou d'un Hoffmann, ni même le charme du Faust Goethéen n'arrivèrent à désaltérer la soif dévorante de l'âme nostalgique du poète romantique que l'on voit, même pendant les années pleines de succès littéraires (1830-1836), suivre sa route vacillant et taciturne, renfermé en lui-même.

Mais il était dit que le silencieux méditateur qui s'est livré avec ravissement à l'étude grandiose d'un Faust, poursuivant des spectres séduisants, des images irréelles et des fantômes frémissants, ne se fatiguerait pas de sa tâche de traducteur du germanisme, de sa mission de littérateur cosmopolite.

Encore une fois — la dernière fois en 1854 avant l'agonie navrante — on voit Gérard de Nerval vagabonder à sa guise à travers les villes et les forêts de l'Allemagne, où, animé par les souvenirs de sa jeunesse, il communique son enthousiasme et ses projets à son père, à ses amis de France : « Je veux m'occuper un peu de la littérature allemande à Stuttgart, qui est un centre intelligent. » Il écrit à son père également : « C'est toi qui m'a-

vait appris cette langue ; je te dois donc le peu de gloire que j'ai retiré de mes traductions ; (voir A. Marie, p. 299-300). Parmi les cris d'enthousiasme sur Nuremberg et Leipzig, on apprend sa visite à Weimar chez son ami Liszt, son musicien de prédilection, à qui déjà en 1853 il s'était ouvert de son projet de créer une sorte de « Second Faust » qu'il aurait arrangé avec Méry, son collaborateur de l'Imagier —, dont le succès venait de s'évanouir, parce que Dumas, avec qui il devait l'écrire, n'était plus en France (A. Marie, p. 230-234).

En réalité, ce nouveau Faust projeté n'a jamais vu le jour.

Mais il y avait déjà longtemps que le poète romantique avait abordé d'autres études de la littérature allemande, celles des *Lieder* d'Henri Heine.

Ses relations avec l'auteur des chansons remontent à l'année 1840, d'après les traces que l'on peut poursuivre et qui paraissent donner une base assez solide pour la naissance de l'amitié des deux écrivains.

Une lettre écrite de Bruxelles à Henri Heine par Gérard de Nerval, le 6 novembre 1840, confirme leur commerce intellectuel à cette époque :

Mein Lieber,

Ich habe eine schöne Reise gemacht und möchte bald wieder zurückkehren doch habe ich noch Lüttich und Aachen zu sehen. Ich habe die Muse, die das schlechte Wetter mir oft liess, dazu benützt, fleissig zu übersetzen.

Ich stosse öfter auf grosse Schwierigkeiten, weniger was das Verstehen, als was das richtige Wiedergeben anbelangt, und ich habe mehrere zweifelhafte Stellen gefunden, die ich Ihnen erst vorlegen möchte.

Ich bin sogar über die allerschwersten Sätze hinweggegangen, bei dem wunderbaren Reichtum der Sprache bin ich stark im Zweifel, ob ich den Satz germanisieren

oder durch einen ihm gleichkommenden, französischen, ersetzen soll.

Doch da Sie mir Ihre Hilfe versprochen haben, liess ich, wie gesagt, die wichtigsten Stellen aus, um Ihre Meinung darüber einzuholen. (Heinrich-Heine-Briefwechsel von Friedrich Hirth, tome 2, p. 350).

On est étonné que le poète d'outre-Rhin ne se soit pas rencontré plus tôt avec son aimable collaborateur, sachant que celui-ci a été mêlé très intimement aux intérêts et aux soucis qui ont agités les esprits célèbres de son époque, sachant également que la traduction de *Faust* a fait grand bruit. Il est d'autant plus surprenant de voir que les deux hommes ne se soient pas rencontrés plus tôt, puisque depuis neuf ans déjà Henri Heine avait séjourné en France et avait reçu l'accueil le plus favorable auprès des hommes de lettres à Paris.

Peut-être faudrait-il en chercher la cause dans le fait que le poète allemand n'a appartenu à aucun des cénacles romantiques dont il y a eu plusieurs, entre autres celui dont Gérard de Nerval et ses amis Dumas et Houssay ont fait partie (cénacle fondé en 1828).

La coïncidence mentionnée en entraîne une autre, celle de l'introduction de Gérard auprès de Henri Heine par M. Renduel, le célèbre éditeur de la littérature romantique de l'époque, et en outre le publicateur des *Reisebilder*, traduits par Loève-Weimars en 1832. (L'édition a eu lieu en 1834 seulement.)

Il est incontestable que le poète allemand a connu l'éditeur français presque aussitôt son arrivée à Paris, (1^{er} mai 1831), et sa correspondance prouve que leurs relations ont eu un caractère plutôt commercial que personnel (voir : Heinrich-Heine-Briefwechsel von F. Hirth, tome 2, p. 112.)

D'après Marie, p. 236, Renduel aurait songé le premier à parler à Gérard de la traduction de l'*Intermezzo*, et

celui-ci avec Houssay et Borel auraient été les premiers à faire accueil à Heine. La dernière information ne paraît pas tout à fait exacte ; la correspondance du poète lyrique donne des éclaircissements sur ses relations avec ses contemporains français. Elle apporte la preuve que l'auteur des *Lieder* a été lié avec Alexandre Dumas depuis 1834 (voir Hirth, tome 2, p. 53 et 155) et qu'il a connu Victor Hugo, (Hirth, tome 2, p. 60), Balsac et George Sand, (voir Betz, Zürich 1895, p. 136 et 179), sans parler de son amitié avec Théophile Gautier, tandis que sa rencontre avec Gérard de Nerval date de 1840.

Il faut donc conclure de là que Renduel aurait donné la première impulsion au futur traducteur de l'*Intermezzo*, alors que Heine depuis longtemps déjà devait connaître de nom et de réputation, l'interprète de *Faust* et que depuis six ou sept ans il était lié avec les hommes célèbres de son époque.

Sans aucun doute, l'éditeur français a rendu un service précieux à la littérature française, et il est heureux aussi que le poète allemand ait rencontré en Gérard de Nerval son traducteur de l'*Intermezzo*. Sans lui peut-être, le poème lyrique n'aurait pas vu le jour... On sait que les *Nordseegedichte* ont précédé l'*Intermezzo*. L'on a tout lieu de croire que Gérard s'est occupé de la traduction de ces poèmes depuis son séjour à Bruxelles, en 1840, à en juger par la lettre citée.

Depuis la dite année, il avait donc abordé ce nouveau problème dont la première solution date de 1848, moment de la publication de ses poèmes traduits à la *Revue des Deux Mondes* (15 juillet).

Il est intéressant de constater que Gérard s'est épris tout d'abord des poésies les plus profondes de Heine, telles que le cycle des *Nordseegedichte*, qui ont un accent très pur.

Mais il n'est pas moins intéressant de voir que l'histoire du cœur d'un grand homme l'a ému profondément.

Les caricatures de Hoffmann avec leur empreinte mystique et leur charme satyrique, de même que la ballade de Bürger : *Léonore*, avec ses phénomènes irréels et ses notes diaboliques, ont pu séduire le poète français et répondre en partie, hélas, à son goût de fantaisie, à ses rêves fiévreux, sans cependant ébranler ses sentiments intimes. Aussi est-il compréhensible qu'il ne soit pas resté insensible à la langue harmonieuse du poète lyrique qui appelle Gérard une *âme*, plutôt qu'un homme.

En effet, un sujet tel que l'*Intermezzo* pouvait parler à sa fantaisie, ébranler sa sensibilité, émouvoir ses puissances de rêve et le transporter vers l'Olympe lumineux du monde invisible.

C'est d'abord dans la chapelle de son cœur qu'il médite sa chanson, c'est sur l'orchestre de son âme qu'il en fait vibrer les accords, c'est enfin sur sa harpe de douleur que retentissent les derniers sons.

Qui, parmi les traducteurs de Heine, aurait pu traiter une matière aussi fragile mieux que Gérard, qui d'entre eux pu faire ressortir d'une manière plus sensible les valeurs subtiles de l'*Intermezzo* !

Chassés tous deux du paradis de l'amour, gémissant et soupirant sans fin leurs douleurs et leurs déceptions, — l'un avec résignation, l'autre avec égarement — il est facile de comprendre que, marqué par de telles affinités, le poète au cœur nostalgique ait pu se faire le traducteur du poème lyrique de Henri Heine, qui devient son écrivain de prédilection.

Gérard, meurtri dans son cœur s'enfuit, une fois de plus, dans le paradis des rêves. Là il sera heureux, là il goûtera en paix les délices et les félicités de l'amour, ses joies célestes et ses douleurs secrètes ; là il retrouvera son « idéal sublime » et sa « douce réalité » ; là il sera plongé dans ses souvenirs de jeunesse, bercé dans le printemps rayonnant de sa vie, absorbé par les mélodies suaves de son enfance, et ensoleillée par la beauté pittoresque de

son Himalaya du Valois ; le rêve enfin unira et conservera soigneusement tout ce que la réalité ravit cruellement.

Dans l'*Intermezzo* le poète-traducteur s'est cherché et s'est donné lui-même ; sa version reflète sa sensibilité et son émotion vibrantes qui conduisent le lecteur dans les recoins les plus secrets de son cœur. Il est heureux du reste que l'interprète se soit servi de la prose et qu'il ait laissé à d'autres la traduction du poème en vers...

Mais en dehors de la similitude de leurs destinées de la tragédie du cœur, on est tenté de chercher d'autres concordances entre Henri Heine et Gérard de Nerval. Lesquelles ?

L'analyse purement scientifique n'aboutirait peut-être qu'à un résultat imparfait, il faut plutôt avoir recours à la sensibilité et aux sources de l'intuition.

La figure de Heine — tout comme celle de Gérard de Nerval — vue dans le miroir de l'époque, dans le cadre du Romantisme, révèle certains traits maladifs qu'il faut considérer comme l'héritage du siècle : Gérard obsédé par un démon invisible et discret, Heine victime en partie d'un monstrueux diabolisme.

L'un subit les conséquences extérieures, l'autre, au contraire, les influences intérieures, mais tous les deux sont en quelque sorte possédés par un démon.

Ne serait-ce pas là qu'il faudrait chercher les points de contact intimes entre ces deux êtres, l'échange de leur fluide électrique, la vibration identique de leur âme ?

Ils ne sont pas d'ailleurs les seuls parmi les esprits tourmentés ; le Romantisme nous en présente d'autres dans les figures d'un Th. Hoffmann et d'un Louis Bertrand.

C'est ainsi : où il y a beaucoup de lumière, l'ombre n'est pas loin...

Mais celui qui a traduit les œuvres allemandes telles que le *Faust* et l'*Intermezzo*, est particulièrement intéressant, car il a accompli une mission internationale en même temps qu'une tâche littéraire — historique.

II

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA TRADUCTION DE GÉRARD DE NERVAL *confrontée avec d'autres traductions.*

Introduction. — 1. Contresens et erreurs grammaticales. — 2. Suppressions. — 3. Additions. — 4. Equivalences. — 5. Insuffisances. — 6. Périphrases caractéristiques. — 7. Germanismes et temps inexact. — 8. Formes heureuses de traduction. — 9. Résumé de l'étude analytique.

INTRODUCTION

LA première difficulté d'une traduction quelconque consiste dans l'impossibilité de revivre la pensée et les émotions d'autrui, parce que chacun vit les siennes, personnellement, individuellement ; chacun se trouve enfermé dans sa propre individualité, dans ses propres sentiments ; chacun pense, éprouve et agit individuellement.

C'est un point de vue général auquel s'ajoute un autre, plus particulier : Henri Heine a été un poète lyrique, un novateur, un esprit original et capricieux, un sentimental en même temps qu'un intellectuel, un idéaliste et un réaliste, un classique et un moderne à la fois, chrétien donc et païen, mais avant tout — lyrique.

Il paraît donc difficile de saisir ses formes primitives, d'entrer dans sa mentalité, de soulever le voile qui enveloppa son âme —. On n'est pas surpris de voir que la première traduction de l'*Intermezzo* est en prose. Gérard de Nerval a senti qu'il lui serait ainsi plus facile d'accomplir sa tâche, et la première constatation que l'on fait avant de s'adonner à une analyse, c'est celle que le poète s'est évanoui dans la traduction de Gérard. Le premier effort du traducteur tendait à rendre le sens de l'original sous une forme simple, pareil à sa traduction du Faust où, dans sa préface, il apprend au lecteur qu'il

serait décidé à sacrifier parfois le texte littéraire au profit du sens.

Il a dû concevoir que la prose se prêterait mieux à sa sensibilité et à sa perception psychologique et qu'elle lui permettrait de se consacrer d'une façon plus intime à son sujet que la poésie, qui lui aurait imposé des limites, dicté des règles, ordonné des formes précises.

Sa traduction du *Faust* ayant fait son entrée dans le monde littéraire et avec succès, sous forme de la prose, Gérard n'a dû guère voir de motif pour changer son procédé. Au contraire, le traducteur était sûr que, de cette façon, au moins le fond du poème lyrique ne serait pas défiguré, et que ses valeurs subtiles ne s'effaceraient pas trop, et cette conception lui a permis d'exécuter son ouvrage sur une base plus large et plus étendue.

Néanmoins, le problème des difficultés techniques d'une langue étrangère ne doit pas être perdu de vue, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une langue germanique, dont la parenté étymologique est beaucoup moins sensible avec le français que, par exemple, dans les langues latines telles que l'Italien et l'Espagnol. De plus, chaque langue a ses règles, ses lois, ses formes, son rythme, son essence, et son caractère. Il en résulte qu'il y a des expressions qui sont littéralement intraduisibles, des notions qui sont difficiles à saisir, des nuances et des finesses qui ne peuvent pas être rendues.

L'analyse purement scientifique, et par là la traduction littéraire exacte, occasionne souvent un manque de personnalité et de subjectivité artistique ; par contre, l'interprétation spontanée et personnelle entraîne — non moins souvent — un manque d'exactitude littéraire.

D'une façon ou d'une autre, le problème de la traduction est difficile à résoudre, et l'on ne pourra pas s'attendre à trouver la perfection dans les traductions de l'*Intermezzo*, et même pas dans celles du premier plan.

Les difficultés se manifestent par toute sorte d'erreurs ; c'est ce que nous allons, par une étude analytique, essayer de montrer.

Le premier chiffre qui précède les citations indique le texte allemand contenu dans le « *Buch der Lieder* », Inselverlag, Leipzig. Le second chiffre se rapporte à la traduction de Gérard, d'après les *Poèmes et Légendes*, publiés à Paris en 1855 chez M. Lévy Frères. (La *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1848, qui contient la première publication de la traduction de l'Intermezzo, n'a pas été accessible momentanément.) Le chiffre, après la virgule, indique le verset du poème respectif.

L'ordre des pièces de Paul Ristelhuber, ainsi que celui des traductions de Maurice Pellisson (et de J. de Talle-
nay), correspondent exactement aux chiffres des poèmes allemands du « *Buch der Lieder* ».

Il en est autrement pour les traductions de Mérat-Valade, de même que pour celles de Buchon, Schuré, Val-
lon et Ch. Beltjens, dont les citations sont tirées des petits recueils, ou du livre de Betz : *Heine in Frankreich*.

Les extraits sont donnés d'après le sens et l'étendue du texte d'origine qui les précède, et, en principe, ils expriment une pensée entière.

Pourtant il n'a pas toujours été possible de les rendre avec une mesure exacte, en raison de certaines tournures auxquelles la traduction a donné lieu, et les pronoms indéfinis — en et y — de même les pronoms relatifs qui figurent parfois et qui se rapportent à une image ou à une idée précédente, — ont été inévitables.

La bibliographie donne des informations précises sur le nombre et la publication de toutes les traductions de l'Intermezzo dont nous avons connaissance et qui ont été l'objet de notre découverte au cours de nos recherches.

Le résultat de l'analyse des divers groupes est tiré de

la traduction de Gérard de Nerval ; elle est le fruit d'une comparaison avec le texte allemand.

Pour faire ressortir mieux et les qualités et les défauts de la version de Gérard, une comparaison avec les traductions postérieures a été nécessaire. Il a paru plus intéressant de voir comment les successeurs du premier traducteur ont procédé, que de partir des fautes et des difficultés que l'on rencontre chez eux, car elles sont souvent les mêmes que celles de Gérard. Théoriquement, la comparaison a été appliquée à toutes les reproductions françaises de l'Intermezzo allemand ; pratiquement le choix de nos citations se rapporte aux meilleurs et aux plus importants traducteurs du poème lyrique dont l'originalité et l'individualité ont paru offrir un intérêt véritable.

Les traductions de certains épigones sont donc d'une valeur secondaire ; leur ouvrage représente ou une copie souvent textuelle des premières traductions, ou une transposition trop libre, et, par conséquent, un écho trop faible ou déjà connu.

Les traducteurs les plus importants qui ont fourni une base pour les comparaisons, citées dans l'analyse ci-jointe, sont les suivants :

Gérard de Nerval, Paul Ristelhuber, Mérat et Valade, Maurice Pellisson.

Les originalités de certains traducteurs partiels tels que :

M. Fernand Baldenne, Maximilian Buchon, Edouard Schuré, François Vallon, Ch. Beltjens et J. de Tallenay ont donné également lieu à des énumérations ; leur nom est cité en entier à chaque mention, à l'exception de Max. Buchon.

Les noms des traducteurs principaux sont abrégés comme suit :

G. pour Gérard de Nerval,

R. pour Paul Ristelhuber,
V. pour Mérat et Valade,
P. pour Maurice Pellisson,
B. pour Max. Buchon.

La traduction partielle de Buchon date de 1846 ; toutes les autres sont postérieures à celle de Gérard de Nerval en ce qui concerne la traduction entière de l'*Intermezzo*.

CONTRESENS ET ERREURS GRAMMATICALES

Introduction.

Les contresens et erreurs grammaticales sont classés, à peu d'exceptions près, selon l'ordre chronologique du texte. Leur énumération a pour objet d'appeler l'attention du lecteur sur les difficultés de l'original, spécialement d'ordre grammaticale, non vaincues par le traducteur. Le présent chapitre n'indique que les plus graves ; le plus légers et en particulier les temps inexacts, se trouvent mentionnés sous la rubrique : *Germanismes*.

7/6, 1 « Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied *von* der Liebsten mein ».

G. « Le lis blanc doit alors soupîrer
Une chanson *pour* ma bien-aimée ».

L'erreur consiste dans l'objet et le sujet du chant. L'idée exprimée, c'est le ravissement qu'éprouve le poète, venant de la bien-aimée. Le traducteur, au contraire, a destiné le chant à la bien-aimée. Il n'est pas sans intérêt de constater que tous les traducteurs ont commis la même faute.

R., V. et P. ont traduit :

« *pour* ma bien-aimée »,

- 10/9, 3 « Sie *blüht* und glüht und leuchtet ».
« Il *regarde*, rougit et brille ».

Le traducteur a dû lire : « sie *blickt* » au lieu de « sie *blüht* ». R. a supprimé ce verbe ; V. est tombé dans la même faute que G., reprenant : « il regarde ». L'erreur a dû être commise par mégarde. A côté de cela, il y a de véritables contresens qui prouvent la connaissance insuffisante de G. de la grammaire allemande.

Les exemples suivants éclairciront ceci.

- 11/10, 3 « Es schweben Blumen und Englein
Um unsere liebe Frau ».

G. « Des fleurs et des anges flottent
au-dessus de Notre-Dame. »

Il a donc traduit comme s'il y avait « über ». R. et V. ont montré plus de clairvoyance, interprétant « autour ». Plus loin, G. a mieux compris :

- 19/18, 2 « Wohl seh ich Spott, der deinen Mund *umschwebt*. »
« Je vois la moquerie qui voltige *autour* de tes
[lèvres. »

La donnée qui suit montrera un contresens plus frappant encore.

- 13/12, 1 « Dein Wort ist süß, doch süßer ist
Der Kuss, den ich dir abgeküsst !
Den hab ich, und dran glaub ich auch. »

G. « Ta parole est douce, mais plus doux encore est
le baiser que je t'ai ravi. Je *te* possède, etc.

La confusion se manifeste donc entre l'objet, qui est le baiser, et le sujet : la bien-aimée, le pronom se rapportant au baiser, tandis que le traducteur a visé le sujet, en disant : « Je *te* possède ». R. a traduit plus exactement : « Je *le* possède ».

Le cas suivant révèle une négligence de grammaire plus qu'un manque de savoir.

29/26, 2 « Die Veilchenaugen, die Rosenwänglein,
Die glühen und blühen, jahraus, jahrein. »

G. « Les violettes de ses yeux, les roses de ses
joues et le lis de *ton* front brillent et
fleurissent toute l'année. »

On distingue trois images chez G., alors qu'il n'y en a que deux dans le texte ; mais l'erreur consiste dans l'emploi du pronom possessif à la deuxième personne au lieu de la troisième, comme auparavant. A la place de *ton* front, il aurait fallu mettre *son* front.

R. dit plus exactement :

« Ses yeux de pervenche et son front rosé,
Tout cela fleurit, au feu du baiser. »

V. comme R. a observé la règle grammaticale.

Le prochain exemple est plus intéressant.

33/28, 1 « Ihn *schlafert*, mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee ».

G. « Il *sommeille* ; la glace et la neige l'enveloppent
[d'un manteau blanc. »]

Ici, la confusion se manifeste entre l'état et l'action. Il est curieux de voir qu'aucun des traducteurs n'ait saisi le sens de « *schläfrig sein* » : avoir sommeil.

R. dit : « il dort ».

V. — « il sommeille ».

P. — « il dort ».

Ed. Schuré — « il dort ».

Ch. Beltjens — « il s'endort ». B. s'approche donc le plus de l'original.

Le cas suivant révèle encore une erreur réelle de grammaire.

61/55 « Die Mitternacht war kalt und stumm ;
Ich irrte *klagend* im Wald herum. »

G. : « La nuit était froide et muette ;
Je parcourais *lamentablement* la forêt. »

L'erreur consiste par la confusion entre l'état et l'action. Le poète lyrique a visé l'action, le traducteur l'état. Lamentablement a le sens de « kläglich », lamentable celui de « klagen ». Au lieu de l'adverbe, c'est le verbe qui aurait dû faire fonction. L'auteur aurait mieux fait en disant : « je parcourais la forêt en me lamentant », ou, comme traduit R. « J'errais en gémissant au fond de la forêt. »

Voir 61/55, suppressions, pour la préposition « im ».

Sans contenir un véritable contresens, le dernier passage que nous citons dans la présente rubrique, paraît offrir de l'intérêt. Le poète lyrique dit :

56/50, 3 « Ich wache auf, und der Strauss ist fort,
Und das Wort *hab ich vergessen*. »

G. « Je m'éveille, et le bouquet est disparu,
et *je veux oublier* le mot. »

L'intention d'oublier « le mot » n'indique pas le fait accompli de l'avoir oublié, comme le dit le texte. V. a imité la même faute, il dit : « pour le mot, je veux en oublier la grâce ». R. traduit plus exactement : « Et j'ai même oublié le mot ». P. « Et la parole est oubliée ».

Conclusions.

Outre qu'il y a quelques erreurs assez sensibles pour le philologue, on ne saurait cependant leur attribuer une très grande importance. Cette dernière reste relative,

vu l'ordre et l'ensemble du texte. Les lacunes ne paraissent pas toutes à première vue ; il faut les chercher, et même à un spécialiste des deux langues, elles pourront facilement échapper.

Néanmoins, il y a intérêt à les connaître. Il est curieux de constater que certaines fautes commises par Gérard, ont été répétées par ses successeurs, telles que celles de 7/6, 10/9 et 33/28. D'autres, au contraire, ont été corrigées par eux : 11/10 ; 13/12 ; 29/26.

Mais si l'importance et la portée des erreurs ne sont pas très grandes, les exemples cités pourront toujours prouver le rôle important de la grammaire et des connaissances grammaticales pour la traduction d'une langue étrangère.

Dans un des chapitres suivants, intitulé : « Germanismes », les prépositions et leur application seront traitées plus longuement.

SUPPRESSIONS

Introduction.

L'ordre des suppressions, à l'exception de quelques cas, est chronologique. Elles sont dues en partie à un manque de vue et de pénétration littéraire, parfois aussi au rythme de la prose française, et dans certains cas, à un manque d'adresse.

La répétition de quelques phénomènes tels qu'ils se présentent pour l'adverbe « heimlich » nous a dicté la juxtaposition des exemples respectifs : 9/8, 34/29, 56/50, afin de donner au lecteur un aperçu général et de lui permettre de se faire une idée complète du procédé appliqué par le traducteur.

3/3 « Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine ».

G. « Maintenant, je ne l'aime plus, je n'aime que toi,
source de tout amour. »

En supprimant les épithètes, l'auteur a déformé l'image, lui ôtant son charme. Sa prose lui aurait parfaitement permis de traduire les quatre qualificatifs, ne fût-ce que littéralement par : la petite, la fine, la pure, l'unique. Il est intéressant à constater qu'un seul traducteur ait vaincu la difficulté de l'interprétation. C'est V. Il dit : « Je ne les aime plus ; j'aime toute autre chose. C'est toi, claire, immaculée et rose ». Certes la

traduction n'est pas tout à fait satisfaisante, mais elle est supérieure à celle de G. et aussi à celles de R. et P. qui ont repris le procédé du premier traducteur.

4/4, 1 « Wenn ich *in* deine Augen seh,
So schwindet all mein Leid und Weh. »

G. « Quand je vois tes yeux, j'oublie
mon mal et ma douleur. »

La suppression de la préposition doit être due à un manque de vue. La même faute figure dans la traduction de P.

R. rend le sens du texte entièrement en traduisant : « Quand je regarde *dans* tes yeux ». A défaut d'une connaissance profonde de la langue allemande, l'auteur, à maintes reprises, n'a visé que le mot qui fait image. C'est pourquoi il a probablement négligé la préposition.

9/8, 3 « Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr. »

G. « Les roses se content à l'oreille des propos
parfumés. »

Par la suppression du mot « heimlich », une grande partie du mystère de l'image s'envole. V. a procédé de la même façon. P. s'est montré plus complet dans le dernier exemple cité, il dit :

« Les roses, d'une voix discrète
Tiennent des propos amoureux. »

Par contre, il a négligé de traduire « ins Ohr ».

R. subissant également parfois les lois restrictives de la poésie, traduit :

« Ailleurs secrètement la rose
Raconte des devis joyeux. »

L'adverbe « heimlich » se trouve donc rendu chez R.

34/29, 3 « Ich wollte *heimlich* flüstern ihr
Jns Ohr, was in mir lebt und haucht. »

G. « Je lui murmurais à l'oreille tout ce qui vit
et respire en moi. »

Pour la seconde fois, le traducteur n'a pas rendu l'adverbe « heimlich ». Il est sous-entendu dans la locution « ins Ohr flüstern » mais sa présence augmente et la valeur littéraire et le charme psychologique de la métaphore. Le verbe « haucht » a été interprété dans le sens qui convient.

Un troisième cas, analogue à l'exemple ci-dessus et au texte précédent du n° 9/8, 3 se trouve mentionné comme suite.

56/50, 3 « Du sagst mir *heimlich ein leises* Wort
Und gibst mir den Strauss von Zypressen. »

G. « Tu me dis *tout bas* un mot et tu me me donnes
un bouquet de roses blanches. »

Ici encore, la suppression de l'adverbe n'est pas une lacune très sensible, vu que la locution « tout bas » traduit et « heimlich » et « leise », comme sens. G. aurait pu interpréter à la rigueur : « tu me dis secrètement un mot doux » pour rendre et l'adverbe et l'adjectif. Mais son attention ayant été attachée sur l'adjectif, il l'a rendu, à défaut d'un mot littéraire en français, par la locution « tout bas ».

V. métamorphose comme suit : « Tu me dis un mot à *voix basse* ». P. semblait être mieux inspiré en traduisant : « Tu m'offres un bouquet de roses effeuillées, en me disant *tout bas* un mot mystérieux. »

11/10, 3 « Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten *genau*. »

- G. « Les yeux, les lèvres, les joues
ressemblent à ceux de ma bien-aimée. »

L'insertion du mot « exactement », et par là, la traduction de l'adverbe « genau » se serait parfaitement accordée au rythme de la prose. Chose moins étonnante, qu'il n'ait pas été rendu dans la poésie. La traduction de V. cependant représente un équivalent sous la forme d'un adjectif possessif ; il dit :

« Elle a *les* lèvres, mon amour
Et *les* yeux où flotte mon âme. »

- 45/40, 1 « Am leuchtenden *Sommernorgen*
Geh ich im Garten herum. »

- G. « Par une brillante *matinée*
je me promenais dans le jardin. »

Le traducteur a préféré rendre l'adjectif « leuchtend » et supprimer le substantif « Sommer ». Pourtant la traduction de ce dernier terme n'a pas dû l'embarrasser, puisqu'il l'a rendu dans le cas suivant « Sommernacht », par « nuit d'été ». Il aurait donc pu traduire « matin d'été ». Sa sensibilité rythmique seule le lui a défendu. Il n'est pas sans intérêt de constater qu'il a eu des imitateurs pour cette suppression. D'ailleurs les traductions postérieures de ce passage ne sont guère satisfaisantes.

R. dit :

« L'aube blanchit les tonnelles
Alors, je vais au jardin. »

P. traduit :

« A l'heure claire du matin
J'erre muet dans le jardin. »

- 46/41, 1 « Wie'n Märchen *traurig und trübe*,
Erzählt in der Sommernacht. »

- G. « Comme un conte *fantastique*,
raconté dans une nuit d'été. »

L'adjectif « fantastique » se rapportant à « Märchen » (conte), « traurig und trübe » n'ont pas été traduits. Le sens du texte est donc incomplet, vu qu'il y a des « Märchen » gais. La traduction des deux adjectifs a pourtant été possible, et V. en donne la preuve, confondant les deux termes analogues en un seul. Il dit :

« Comme un *sombre* récit fantastique, conté
Par une bouche d'or, durant un soir d'été. »

L'insertion de l'adjectif et avec elle la tournure de la strophe exigea l'addition de la locution : « par une bouche d'or ». Du reste, très souvent, l'image a été élargie par V.

L'exemple ci-dessous donne une suppression assez justifiée.

- 49/44, 2 « Wir haben nicht geweinet,
Wir seufzten nicht *Weh und Ach* ! »

- G. « Nous n'avons pas pleuré,
Nous n'avons pas soupiré. »

Les soupirs n'étant presque jamais silencieux, la suppression de « Weh und Ach » ne fait pas défaut. R. cependant a augmenté la signification du substantif en y ajoutant un adjectif qui remplace les mots « Weh und Ach ». Il dit :

« Entre nous point de larmes
de soupirs inquiets. »

Son image est claire et brève. V., de même, croit devoir

assigner une certaine importance aux substantifs cités. Son texte offre une figure neuve et originale, il traduit :

« Nous n'avons point eu d'alarmes,
Pas de pleurs, d'hélas contenus. »

L'abréviation du texte suivant est plus regrettable.

58/52, 1 « Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich *einsam* im Wald. »

G. « Enveloppé d'un manteau gris,
Je traverse à cheval le bois. »

L'adverbe « einsam » est important, car il représente l'image complémentaire de « reiten », et rend en même temps un état d'âme. Au lieu de donner le verbe par une locution, G. aurait pu interpréter : « Seul je chevauche dans le bois », et il aurait rendu le sens du texte.

R. a repris le procédé de son précurseur ; les autres traducteurs ont également négligé l'adverbe.

60/54, 3 « Doch aus den Augen bricht ein süßer Brand,
Der mir durchzuckt das Herz *und das Gehirn*. »

G. « Pourtant dans ses yeux brillait un doux feu
qui me fit tressaillir le cœur. »

La suppression de « und das Gehirn » n'étonne pas, car ces trois mots ne forment qu'un complément rythmique dans le texte. Le sens du dernier est parfaitement rendu dans la traduction, sauf qu'elle est à l'imparfait, alors que l'original est au présent.

R. dit :

« Pourtant dans ses yeux brille une lumière insigne
Qui de mon faible cœur fait tressaillir le fond ».

Il s'est montré plus expansif que G., et, dans le fond, il n'a pas dit davantage. Le développement de son cadre est une conséquence de sa poétique.

V. de même élargit en traduisant :

« Dans ses yeux, cependant, brillait un feu si doux
Que je sentais ployer mon âme et mes genoux. »

C'est toujours l'ébranlement du cœur que le traducteur exprime, se manifestant, dans la dernière interprétation par un signe extérieur. Littéralement moins fidèle que G., il a cependant imité sa lacune en ce qui concerne le temps des verbes employés. Une véritable suppression n'existe cependant que dans la traduction nervalienne ; dans les suivantes le mot « *Gehirne* » est remplacé par des équivalents sous-entendus.

61/55 « Die *Mitternacht* war kalt und stumm
Ich irrte klagend *im* Wald herum. »

G. « La *nuît* était froide et muette,
Je parcourais lamentablement la forêt. »

« *Mitternacht* » aurait été traduisible par la minuit. L'emploi du mot « *Mitter (nacht)* » est tout simplement une conséquence rythmique d'une part, un augmentatif à « *kalt et stumm* » d'autre part. Le traducteur a préféré de se servir du terme courant en français, qui est celui de nuit. La suppression de la préposition « *im* » est grammaticalement justifiée.

R. et V. ont continué la traduction de G.

P. a interprété comme suit :

« A la minuit, dans la forêt froide et muette
J'errais en exhalant des plaintes et des cris. »

Dans cette construction les adjectifs « *kalt et stumm* »

se rapportent à « Wald » et non pas à « Mitternacht ». Logiquement conçu, il n'y a pas de grande différence, littéralement analysé, oui.

(Voir aussi : contresens).

63/57, 1 « *Wo ich bin, mich rings umdunkelt
Finsternis, so dumpf und dicht,
Seit mir nicht mehr leuchtend funkelt,
Liebste, deiner Augen Licht. »*

G. « D'épaisses ténèbres m'enveloppent depuis que la lumière de tes yeux ne m'éblouit plus, ma bien-aimée. »

La suppression de la phrase circonstancielle de lieu représente en même temps une insuffisance, car le sens du texte n'a pas été rendu. Ceci était possible, et R. le prouve le premier, il dit :

« Partout des ténèbres livides
M'enveloppent de leur manteau. »

De même V. s'est montré plus complet. Il traduit :

« *Sous la voûte claire des cieux
Je marche entouré de ténèbres. »*

P. rend le sens du texte comme suit :

« *Où que je chemine, en tous lieux
La voie est pour moi morne et sombre. »*

Conclusions.

Les lacunes de certaines suppressions sont sensibles là où le sens du texte n'a pas été rendu.

La plus gênante et la plus regrettable semble être celle

du n° 3/3, où la finesse de l'image, son charme et sa plénitude se trouvent affaiblies. La plus frappante et la moins excusable nous paraît la suppression du n° 63/57 qui révèle une négligence assez grande de la part du traducteur. Il en est de même pour 4/4 et 61/55.

Les constructions compliquées, de même certaines nuances grammaticales ont, en effet, pu échapper à l'analyse de Gérard, vu ses connaissances quelque peu restreintes de la langue allemande ; mais des passages importants, annonçant une idée primordiale, auraient dû être respectés par l'auteur ; leur absence signifie en même temps une insuffisance. Par contre, d'autres abréviations de texte sont parfaitement justifiées par la loi rythmique, d'une part, par l'impossibilité technique, d'autre part, ainsi que les textes de 9/8, 34/29, 49/44, 58/52 et 61/55, l'indiquent. Il est donc logique que certains sons harmonieux, certains traits caractéristiques du texte allemand, des notes purement lyriques, se soient perdus par la traduction.

Une dernière considération enfin est celle que la poétique de Heine, sa versification, contiennent parfois un pléonasme — conséquence rythmique de son côté — à laquelle le traducteur s'est soustrait par son procédé. Néanmoins, la loi suprême, la condition essentielle, celle qui consiste à rendre et l'idée et le sens de l'original en même temps que les finesses et les subtilités psychologiques, n'ont pas toujours été appliquées dans ce chapitre.

Les efforts du traducteur, sincères par eux-mêmes, manquent d'équilibre.

ADDITIONS

Introduction.

Par les additions, le traducteur semble avoir poursuivi le but de renforcer parfois l'idée du texte ; quelquefois, elles sont la conséquence du rythme, semblables aux « suppressions », et dans certains cas elles aident à arrondir l'image ou plutôt le cadre de celle-ci. Quelques-unes pourtant paraissent être superflues. En tout cas, les additions, quel que soit leur caractère, sont d'une importance secondaire, leur influence est sensible, sans être significative. Les exemples cités au courant du petit chapitre feront voir que G. a été approuvé et imité par ses successeurs qui ont répondu eux-mêmes aux besoins rythmiques et esthétiques de leur poésie.

9/8, 4 « Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Welln. »

G. « Et dans le lointain bruisent les eaux
solennelles du fleuve sacré. »

L'adjectif « solennel » a dû être dicté par le désir de perfectionner l'harmonie de l'image ; de plus, il enrichit la prose de l'auteur, répondant aux besoins de sa construction. Même dans la poésie, il a trouvé une place. R. et V. l'ont inséré dans leur traduction.

21/19, 2 « So hast du die Lieb und das Leid vergessen,
Die das Herz mir taten zusammenpressen ».

G. « Tu as donc oublié l'amour et le chagrin
Qui me serraient *à la fois* le cœur ? »

L'addition de « à la fois » renforce l'idée, fait ressortir davantage la souffrance du poète.

R. rend le sens du passage de la façon suivante :

« Tu n'as donc plus du tout mémoire
De l'amour, du chagrin qui *luttaient* dans mon cœur ? »

V., non moins intéressant, interprète :

« Tu l'as donc oublié qui, rivaux dévorants
L'amour et le chagrin, dans mon cœur avaient guerre. »

22/20, 3 « Und wüßten sie mein Wehe,
Die goldnen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe
Und sprächen Trost mir ein. »

G. « Et si, *là-haut*, les étoiles d'or savaient
ma douleur, elles quitteraient le firmament
et *viendraient* m'apporter des consolations *étincelantes*. »

Outre que la tournure de la traduction est quelque peu lourde, l'addition « là-haut » paraît superflue. De même l'auteur aurait pu se dispenser du verbe « venir », vu que « kämen aus ihrer Höhe » se trouve traduit par quitteraient le firmament. Au moyen de la suppression du verbe venir, et de l'emploi du verbe « apporter » au participe présent, l'image aurait été plus souple. L'addition de l'adjectif « étincelante » aide à compléter l'idée, relevant la sonorité de la phrase.

R. traduit plus brièvement :

« Ils descendraient de leur hauteur
Me parler leur langage. »

V. dit :

« Elles voudraient, perçant la nue,
Me dire le mot qui l'endort. » (La douleur.)

26/24 « Wir haben oft « Mann und Frau » gespielt,
Und uns dennoch nicht gerauft und geschlagen. »

G. « *Enfants*, nous avons joué au mari et à la femme,
et pourtant alors nous ne nous sommes jamais
ni chamaillés, ni battus. »

De même il dit : « *Plus tard*, nous avons ri et plaisanté ensemble et nous nous sommes donné, comme autrefois, de tendres baisers. » Les différentes étapes de temps exprimées dans le texte par le passé indéfini, les additions : *enfants*, *plus tard*, *autrefois*, renforcent l'idée, en donnant du relief à l'image.

Dans la traduction de R., ils ne figurent pas, contrairement à celle de V. qui a repris le procédé de G.

29/26, 2 « Die Veilchenaugen, die Rosenwänglein,
Die glühen und blühen, jahraus, jahrein. »

G. « Les violettes de ses yeux, les roses de ses
joues *et le lis de ton front*, brillent et
fleurissent toute l'année. »

Ici l'addition « *le lis de ton front* » n'est pas gênante. Ce qui étonne davantage, c'est l'erreur grammaticale qu'elle contient, indiquée déjà dans le chapitre : « Contresens et erreurs ». R. sut rendre davantage le sens du texte, d'une manière plus brève, il dit :

« Ses yeux de pervenche et son front rosé,
Tout cela fleurit au feu du baiser. »

V. au contraire, élargit le cadre de l'image en traduisant :

« Ses yeux de violette, et la rose embaumée
De sa joue, et son front de lis, printemps joyaux. »

Il n'a pas copié la faute de grammaire de G.

37/33, 2 « Betrachten mit blinzelnden Augen
Wie alles *romantisch blüht*. »

G. « Ils regardent avec des yeux éblouis la *romantique efflorescence de la verdure nouvelle*. »

L'interprétation est bonne, en ce qui concerne son ensemble, bien qu'un peu lourde. « Les yeux éblouis » ne rendent pas tout à fait le sens de « blinzelnden Augen », ni la pointe ironique que renferme le mot d'origine. Une traduction plus brève a été possible et R. en donne la preuve. Il dit :

« Ils regardent en clignotant,
Comme tout fleurit à merveille. »

D'une façon moins concentrée, mais non sans charme, V. traduit :

« Leur bande que l'on voit clignoter étourdie
A l'aspect des gazons romantiquement verts
L'oreille grande ouverte et les yeux grands ouverts. »

De même P. se servira du mot clignoter en disant :

« Eblouis, ils clignent des yeux,
A tes romantiques merveilles. »
(le possessif se rapporte à la nature).

41/37, 3 « Ich liege ja im Grabe,
Und nur des Nachts komm ich zu dir,
Weil ich so lieb dich habe. »

G. « J'habite la tombe, et je ne peux
venir à toi que la nuit, *et je viens*,
parce que je t'aime. »

L'addition « et je viens » doit avoir comme objet un renforcement d'idée en même temps qu'un motif de rythme. Contrairement à G., R. répète le verbe aimer. Il traduit :

« La tombe est mon sombre séjour,
Et je viens chaque nuit, fidèle,
Car je t'aime, *t'aime d'amour.* »

Sans aucun doute, les motifs du rythme ont dicté à R. la répétition du verbe aimer.

53/48, 4 « Du bist ja hold den Gimpeln
Und heilest Gimpelschmerz ».

G. « Car, *comme tu me l'as dit, ma mignonne*, tu aimes
les serins et tu te réjouis de leur bavardage. »

Le sens du texte exigea une périphrase ; mais G. aurait pu traduire plus brièvement. Son addition représente une explication inutile.

R. traduit d'une façon plus satisfaisante :

« Lorsqu'un serin te câline,
Le serin est ton vainqueur. »

Le poète lyrique, exprimant par son texte l'accueil, l'écho que trouve le chant du serin dans le cœur de la bien-aimée, R. s'approche donc davantage du sens de l'original que G., dont la traduction ne fait pas ressortir

assez la fusion harmonieuse des sentiments de la bien-aimée et la douleur qu'exprime la chanson du serin.

58/52, 5 « Es säuselt der Wind in den Blättern
Es spricht der Eichenbaum :
Was willst du tōrichter Reiter
Mit deinem tōrichten Traum ? »...

G. « Le vent murmure dans les feuilles,
Le chêne chuchote *dans ses rameaux* :
Que veux-tu, fou cavalier, avec ton rêve insensé ? »

Ici l'addition s'explique de nouveau par raison de rythme et d'harmonie. Le murmure du vent ayant un complément, le chuchotement du chêne en exigea un également. Les exemples suivants montrent le même procédé.

R. traduit :

« Le vent murmure au sein de l'ombre,
L'orme chuchote avec douleur », etc...

L'auteur interprète « Eiche » par « Ulme » en traduisant « orme ».

P. dit :

« Mais le vent se lève en tempête,
Un vieux chêne grognon me dit : » etc.

Conclusions.

Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction, les additions sont motivées et par les nécessités indiquées et par le procédé des traducteurs postérieurs à G. qui ont adopté sa conception. Ils ont par conséquent repris parfois les mêmes termes, les adaptant à leur versification. Les cas typiques sont contenus dans les n° 9/8

et 58/52, les eaux « solennelles », et le « chêne », le premier avec le même terme, le second avec une épithète, variable selon la construction du verset, mais tous les deux fonctionnant comme complément rythmique. Il n'en va pas de même pour 22/20 et 53/48, où l'addition est moins utile. Les exemples de 26/24, 29/26, 41/37 et 58/52 montrent les efforts de G. tendus vers la clarté de l'idée et la plénitude du sens. Le n° 37/33 donne une périphrase pour remplacer l'adverbe.

Dans le fond, il est plus facile d'ajouter que de supprimer sans déformer ou défigurer le sens de l'original. Les additions sont plus spontanées, les suppressions, au contraire, demandent de la réflexion et de la clairvoyance. En partant de ce point de vue, on ne pourra guère parler de « lacunes » dans la présente rubrique.

EQUIVALENCES

Introduction.

Le but des équivalences se trouve indiqué par le terme lui-même. Il y a cependant trois considérations importantes à envisager :

1^o Les équivalences figurent à la place d'un terme dont la traduction littéraire est impossible.

2^o Les équivalences occupent la place d'un mot dont la traduction littéraire est possible, mais où elle représente ou une insuffisance, ou même un contresens psychologique.

3^o Les équivalences aident à faire comprendre le sens spécial d'un terme, d'une expression, leur portée, leur profondeur, leur plénitude, leur valeur esthétique, leur importance relative et la signification de leur ordre.

Les équivalences représentent donc une partie importante en ce qui concerne et le sens et l'idée fondamentale du texte ; elles doivent, comme l'exprime le mot, équivaloir aux termes de l'original.

1/1, 2 « Da hab ich ihr gestanden
Mein *Sehnen* und *Verlangen*. »

G. « J'ai confessé à ma toute belle mes *vœux*
et mes tendres *désirs*. »

Le mot « Sehnen » est traduit par désir. La difficulté de l'interprétation du terme « Verlangen » a été vaincue par l'équivalent « vœux », qui ne répond pas tout à fait au sens propre du mot, mais qui rend néanmoins l'idée du texte, qui exprime dans le mot « Verlangen » la même chose que l'expression « Sehnen ». Il en va de même pour :

40/36, 2 « Es treibt mich ein *dunkles Sehnen*
Hinauf zur Waldeshöh. »

G. « Un *obscur désir* me pousse, » etc.

« Sehnen » peut donc se traduire par « désir », il n'y a que l'adjectif qui est rendu d'une façon différente.

R. dit pour « dunkles Sehnen » : « désirs ténébreux ».

9/8, 2 « Dort liegt ein *rotblühender* Garten
Im stillen Mondenschein. »

G. « Là fleurit un jardin *embaumé*
sous les calmes rayons de la lune. »

Le traducteur a compris qu'il s'agit de rendre un charme, et non pas une couleur exacte ; il employa donc un dérivé du substantif « baume ».

R. dit : « jardin *enchanteur*. »

V. ajoute une nuance de plus ; il traduit : « Là se trouve un jardin *merveilleux de douceur*, où fleurissent, songeurs, sous la lune qui change » etc.

9/8, 5 « Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum
Und *Liebe und Ruhe trinken*
Und träumen seligen Traum. »

- G. « Là nous nous étendrons sous les palmiers dont
l'ombre nous versera des rêves d'une *béatitude*
céleste. »

La deuxième partie de la traduction représente presque une insuffisance, l'auteur n'ayant pas rendu l'image « Liebe » qui représente un augmentatif du sens psychologique dans le poème allemand. La tournure de l'interprète n'est pas la plus heureuse.

R. a trouvé des termes plus propices en traduisant textuellement :

« Boire amour et béatitude
Et rêver un rêve divin. »

V. cherchait à donner une image équivalente au texte :

« L'aube nous versera le sommeil et les songes
Et je boirai la douce ivresse des mensonges. »

Le mot « Liebe » n'a pas été rendu, ni transmis.

Les deux traductions, par conséquent, restent derrière la traduction de R.

- 15/14, 1 « Die Welt ist dumm, die Welt ist blind
Wird täglich *abgeschmackter*. »

- G. « Le monde est stupide, le monde est aveugle,
Il devient tous les jours plus *absurde*. »

L'adjectif « abgeschmackt » renfermant en somme le superlatif psychologique de « dumm », G. n'a pas été mal inspiré en donnant le terme « absurde » comme équivalent, alors que la traduction littéraire du dit mot serait « fade ».

De même R. estima que la niaiserie étant un thème équivalent à « dumm » et « Dummheit », il rend le texte comme suit :

« Le monde est aveugle, il est bête,
Le monde devient bien niais. »

R. va encore plus fort, en interprétant :

« Le monde est sans yeux, chère enfant,
Tous les jours, son goût dégénère.

16/15, 2 « Aber nein, ein solches Mündchen
Solcher Augen *Zauberlicht*. »

G. « Mais non : une si jolie petite bouche,
Des yeux si *enchanteurs*. »

La traduction littéraire de la seconde partie était possible par « de ces yeux l'éclat magique ». En donnant l'équivalent ci-dessus, l'auteur a transmis une nuance psychologique de plus, indiquant l'effet charmeur que produisent « les yeux enchanteurs » de la bien-aimée.

V. comme G. a cherché un équivalent ; il dit :

« Mais non, ces grands yeux *au feu réchauffant*,
Cette bouche rose et rouge et nacrée. »

Comme souvent, il a interverti les images.

16/15, 3 « Lindenwürm und Ungeheur
Solche schlimme Fabeltiere
Die erschafft des *Dichters* *Feur*. »

G. « Des dragons et des monstres, tous ces vilains
animaux fabuleux, *l'imagination* du poète les
crée. »

Le traducteur a vu l'idée, il a compris qu'il ne s'agit pas d'un feu dans le sens propre du mot, mais d'une métaphore ; son interprétation est exacte.

La fantaisie étant la force créatrice du poète, V. conçoit le texte de la façon suivante :

« Monstres et dragons, laids à faire envie,
Ces inventions sottes, ces laideurs,
Le poète *peut leur donner la vie.* »

16/15, 4 « Und die *falschen frommen* Blicke —
Das erschafft der Dichter nicht. »

G. « Et les *perfides* et *doux* regards,
Le poète ne crée pas cela. »

Le sens du mot « perfide » est un peu fort pour « falsch » accompagné de « fromm ». Il traduit au besoin et même littéralement « falsch », mais plutôt dans le sens de « verräterisch ». Ici il s'agit d'une métaphore. L'expression « doux » pour « fromm » est plus heureuse et répond à l'idée du texte.

R. traduit assez adroitement : « Et ton regard plein *d'artifice* », etc. Cette traduction renferme les deux adjectifs contenus dans les termes « regard plein d'artifice » si l'on conçoit « frommen », comme un complément de « falschen (Blicke) ».

V. atténue la force du mot « perfide » en ajoutant le substantif suivant :

« Et cette *candeur* perfide en tes yeux,
Ce n'est rien de tel qu'un poète invente. »

23/21, 1 « Warum sind denn im grünen Gras
Die blauen Veilchen *so stumm* ? »

G. « Pourquoi dans le vert gazon les violettes
Sont-elles *si flétries et si ennuyées* ? »

De nouveau le traducteur a conçu l'idée d'une façon psychologique. L'embarras n'était pas grand, sans doute pour rendre « stumm » littéralement. Mais l'image abstraite exigea un équivalent.

G. en a même donné deux, fort coïncidant avec le sens du texte.

R. a repris le mot « flétrir ».

V. répète le terme « ennuyer ».

23/21, 2 « Warum steigt denn aus dem *Balsamkraut*
Hervor ein Leichenduft ? »

G. « Pourquoi s'exhale-t-il des bouquets de
jasmins une odeur funéraire ? »

L'auteur a compris que le mot « Balsamkraut » ne devait pas être rendu littéralement par un nom botanique, et qu'il a été choisi pour être mis en opposition avec « Leichenduft ». « Jasmins » répond donc fort bien à l'idée maîtresse du texte, vu l'odeur concentrée que ces fleurs exhalent.

R. s'est servi du même terme.

V. a cru devoir changer ; il donne les violettes à la place des jasmins.

24/22, 1 « Sie haben dir viel *erzählet*
Und haben viel geklagt ;
Doch was meine Seele gequälet,
Das haben sie nicht gesagt. »

G. « Ils ont beaucoup *jasé* sur mon compte,
et fait bien des plaintes ; mais ce qui réellement
accablait mon âme, ils ne te l'ont pas dit. »

L'interprète a fait bon choix de l'équivalent jaser pour « erzählen » dont le sens est « schwatzen ». Mais a-t-il été logique en employant le verbe « accabler » pour « quälen » ? Il renferme une nuance de plus, car il faut d'abord être tourmenté avant de devenir accablé, mais était-ce l'intention du traducteur, ou le hasard ? C'est ce qu'on ne saurait au juste distinguer... En tout cas, la traduction littérale de « quälen » était possible.

R. la donne en disant : « Mais ce qui *tourmentait* mon âme », etc., reprenant le verbe « jaser ».

V. surprend encore plus que G., ayant choisi un équivalent plus fort que le sien, il dit : « Ce qui vraiment *brisait* mon âme ».

26/24 « Wir haben viel füreinander gefühlt,
Und dennoch uns gar vortrefflich vertragen. »

G. « Nous nous sommes beaucoup aimés
Et pourtant nous ne nous boudions jamais trop. »

La préposition négative coïncide avec les passages qui suivent dans le texte allemand et qui ont pour but de démontrer la conception ironique du poète. Rien d'étonnant que le traducteur ait rendu le texte ci-dessus par une phrase dont le sens vaut celui de la traduction littérale : « et pourtant nous nous sommes parfaitement entendus ».

La construction de G. a été reprise par V. et P.

R., au contraire, a procédé autrement. Il choisit la proposition à l'infinitif, en traduisant : « Sans trop nous *brouiller* ».

32/27, 3 « Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft.
Sie tanzen im *luftigen* Schwarme. »

G. « Minuit sonne, les morts se lèvent,
Ils dansent en troupes *nébuleuses*. »

La traduction « nébuleuse » pour « luftig » est impropre et ne représente pas un véritable équivalent. Le terme « luftig » paraît être mis en opposition avec le mot « Gruft » dans les passages qui suivent. Il comprend donc une atmosphère dégagée et non pas un centre, « unklar et umwölkt » qu'indique l'adjectif « nébuleux ».

La traduction de R. renferme également une énigme. Il dit :

« Les morts se lèvent. Minuit sonne,
Ils dansent avec *embarras*. »

De même V. ne semble pas avoir compris. Il interprète :

« Minuit sonne. Poussant la pierre close
Les morts dansent, joyeux troupes. »

Toutefois, « joyeux » ayant une certaine accordance psychologique avec « danser », l'idée a été mieux vue que par R.

P. enfin s'approche tout à fait du sens littéral du mot « *lustig* » ; il traduit :

« Les trépassés, quand minuit tinte,
Dansent en chœur *aérien*. »

34/29, 2 « Und stäche sie mich *noch* so sehr
Ich wollte mich der *Stiche* freun. »

G. « Elle me piquerait *jusqu'au sang* que je
me réjouirais de ma *blessure*. »

A en juger strictement, la traduction représente plutôt une périphrase dans la première partie. Néanmoins, un équivalent y est contenu. L'adverbe « *sehr* » a trouvé son expression par le substantif « *sang* », s'adaptant parfaitement au terme « *blessure* ».

R. a traduit assez banalement :

« Qu'à son aise elle me *picote*,
Les coups me paraîtront gentils. »

V. donne une image fade, imitant G. en ce qui regarde les mots « *sang* et *blessure* ».

38/34, 2 « Die *Leute* *verwundert* mich ansahn,
Ich war so traurig und stumm ! »

G. « Les *voisins* me regardaient étonnés,
Tant j'étais triste et taciturne. »

G. ne devait pas ignorer la traduction littérale pour le mot collectif « *Leute* » ; en choisissant « *voisins* », il l'emploie dans son sens restreint : le poète n'ayant pas été vu par tout le monde, mais uniquement par ceux qui l'entourèrent, par conséquent, par les voisins.

R. donne un terme plus particulier encore, il traduit :
« Les bourgeois s'étonnaient souvent » etc.

P. enfin emploie une expression de sens général en disant : « la foule ».

38/34, 4 « Mit widerhallendem Fusstritt
Wandelt ich über die Brück »

G. « D'un pas retentissant, j'*arpen*tai le pont. »

« *Arpenter* » dans le sens de « *durchschreiten* » est le terme qui convient à la circonstance, alors que la traduction littérale de « *wandeln* » est « *marcher, cheminer* ». L'équivalent employé interprète mieux et le mouvement et l'action qui a un sens tragique.

R. a repris l'image.

P. fait ressortir l'effet de l'action, plus que l'action elle-même. Il dit :

« Sur le vieux pont, l'écho nocturne
S'éveillait au bruit de mon pied. »

Il a donc supprimé le verbe « *wandeln* ».

42/38, 2 « Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmrig im Mondenglanz. »

G. « La mystérieuse île des esprits se dessinait
vaguement aux lueurs du clair de lune. »

Le traducteur a vaincu la difficulté qui consistait à rendre un état, sans se laisser influencer par le verbe qui l'annonce et précède l'adverbe. Sa tournure est adroite, il a réussi à rendre les traits caractéristiques de l'image.

R, davantage soumis à des règles précises, donne la traduction suivante :

« L'île des Esprits, magnifique,
Sous la lune se dessinait. »

Il a dû supprimer le mot essentiel qui fait image, de même que réduire « Mondenglanz ».

P. interprète comme suit :

« Puis au mol éclat de la lune,
Nous apparut l'île des Fées. »

Il se rapproche du sens de « erscheinen » dans « in Erscheinung treten », contrairement à ses précurseurs dont l'interprétation a plutôt le sens de « abbilden » et dont l'effet est presque pareil au premier ; mais encore une fois, l'adverbe se trouve sacrifié dans la traduction ci-dessus.

42/38, 3 « Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt es hin und her. »

G. « Les sons devenaient de plus en plus suaves,
La ronde tourbillonnait plus entraînée. »

L'idée a encore été vue ; la métaphore est juste et harmonieuse. G. a compris que « lieb und lieber » a le

sens de « *lieblich* : « suave ». Parlant dans les passages précédents de la mer, il a employé une image fort claire pour rendre le mouvement des vagues. R. procède de la même façon, réduisant cependant sa donnée :

« Et le *tourbillon* de la danse
S'accompagnait d'un doux concert. »

52/47, 3 « O Liebchen mit den Äuglein *klar* !
O Liebchen schön und *bissig* ! »

G. « O bien-aimée, aux yeux *bleus* !
O bien-aimée, aux *blanches dents* ! »

Le sens de la première strophe du texte est rendu, le traducteur ayant envisagé la clarté des yeux bleus, concordant avec les cheveux blonds de la bien-aimée, dont il est question dans le n° 56/50, 2 du texte. Quant aux blanches dents, elles ne révèlent pas la double nuance qui est contenue dans le terme « *bissig* ». Ici, il remplit la fonction d'un verbe, mais il renferme en même temps le sous-entendu de l'adjectif « *bissig* » dont le sens péjoratif n'est pas sensible dans la traduction.

R. traduit :

« O bien-aimée, aimant à mordre !
O bien-aimée, à l'œil si beau ! »

R. attribue donc au mot « *bissig* » également un sens purement actif, l'esprit du terme étant trop difficile à rendre, étant donné qu'il est très particulier.

Il est curieux de constater que, contrairement à l'usage de P., il a repris exactement les expressions de G. en disant :

« O ma bien-aimée à l'œil bleu,
Ma bien-aimée aux *blanches dents*. »

56/50, 1 « Und *lautaufweinend* stürz ich mich
Zu deinen süßen Füßen. »

G. « Et je me précipite en *sanglotant* à tes
pieds chéris. »

Le sens du mot sangloter, n'équivaut pas tout à fait à celui de « *lautaufweinend* » car il traduit littéralement « *schluchzen* ». Le terme allemand renferme en plus de la signification psychologique un mouvement de spontanéité qui manque à l'expression « sangloter ». Mais comment le remplacer ? L'analyse ne donne pas de résultat satisfaisant ; la preuve qu'aucun des traducteurs n'a trouvé de mot plus précis, mais tous ont repris « sangloter ». Le seul changement que l'on constate, c'est qu'ils ont rendu le verbe « *stürzen* » par « jeter », donnant la préférence au sens direct.

56/50, 2 « Du siehst mich an *wehmütiglich*
Und schüttelst das blonde Köpfchen,
Aus deinen Augen schleichen sich
Die *Perlentränentröpfchen*. »

G. « Tu me regardes *d'un air triste*, et tu secoues
ta blonde petite tête ;
De tes yeux coulent les pleurs humides de tes
larmes. »

L'originalité dans le dernier vers d'un mot adroitement composé et rendant trois notions différentes, réunies en un seul sens, a dû embarrasser l'interprète. Il s'agissait de trouver une image analogue ou équivalente. La valeur psychologique du mot reposant plutôt sur les deux premiers termes « *Perlentränen* », le traducteur a cru devoir préciser le caractère des « perles » en ajoutant « humides », et donnant ensuite le complément définitif par « tes larmes ». « *Wehmütiglich* » aurait

été mieux traduit littéralement : d'un air mélancolique ; de même pour « *schleichen sich* », il y a le verbe pronominal « se glisser » qui est plus caractéristique que celui de « couler ».

V. a repris ce terme, mais lui donne une autre destination. Il dit :

« Tu me regardes et secoues
Ta tête blonde. Sur tes *joues*
Coulent les perles de tes pleurs. »

58/52, 3 « Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit *Kerzengeflirr*,
Die *Wendeltreppe* stürm ich
Hinauf mit *Sporrengeklirr*. »

G. « Les chiens aboient, les valets paraissent
avec des *flambeaux* ; je gravis l'*escalier de*
marbre en faisant retentir mes éperons sonores. »

« Flambeaux », littéralement « Fackel » répond à peu près au sens particulier du mot « *Kerzengeflirr* ».

V. employa le terme « torches » dont la signification est la même que celle de « flambeaux ».

J. de Tallenay, le seul traducteur qui a repris le mot « flambeaux » y ajoute une nuance de plus en disant : « flambeaux rayonnants ».

« *Wendeltreppe* » est mal rendu par « escalier de marbre » ; c'est presque un contresens. Par « *Wendeltreppe* » on comprend un escalier en colimaçon et que l'on trouve encore dans les maisons de campagne et surtout dans les vieux châteaux en Allemagne.

G. a été probablement troublé par les passages qui suivent, où il est question d'un boudoir garni et paré de lampes brillantes. Par contre, le sens du mot « *Sporrengeklirr* » a été saisi.

R. rend la signification de « *Wendeltreppe* » en traduisant : « Je monte les degrés antiques. »

59/53, 1 « Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Hôh ! »

G. « Une étoile tombe de son étincelante demeure ! »

L'image « funkelnden Hôh » n'a pas absolument exigé une périphrase ou un équivalent. Parmi le grand nombre des traducteurs de « l'étoile » un seul donne le sens littéral ; c'est Buchon ; il dit en élargissant son cadre :

« Des hauteurs qu'elle habite à la voûte azurée,
« Tout à coup se détache une étoile éplorée. »

R. dit plus brièvement :

« Il tombe une pure étoile
Du sommet des cieux. »

Il a donc sacrifié l'adjectif « funkelnden ».

V. transforme comme suit :

« Du bleu firmament où l'or étincelle
Une étoile file et fuit sans retour. »

Comme presque toujours il développe.

P. donne encore une explication, il dit :

« Laissant dans l'air une traînée
Lumineuse comme le jour,
Voici qu'une étoile est tombée ».

Ed. Schuré, par contre, se montre très bref et clair :

« La belle étoile tombe
De son brillant séjour. »

Fr. Vallon interprète ainsi :

« Du haut des cieux calmes, sans voile,
Tombe une étoile, là-bas ! »

J. de Tallenay, également, traduit assez librement :

« Un astre tombe avant le jour
Des hauteurs de l'immense espace. »

60/54, 3 « Doch aus den Augen *bricht* ein süßes Brand. »

G. « Pourtant, dans ses yeux *brillait* un doux feu. »

Il conserve la signification psychologique par le verbe « briller », qui, contrairement à l'original, se trouve à l'imparfait.

La traduction de V. est l'écho exact de celle de G. R. a repris le verbe « briller », mais changeant le substantif, il dit : « Pourtant dans ses yeux brille une *lumière insigne* ». Il a respecté le temps et la forme du verbe.

62/56, 1 « Dort wächst eine blaue Blume,
Die *Armesünderblum*. »

G. « Une fleur bleue sépanouit là ; on la
nomme *la fleur de l'âme damnée*. »

La « fleur bleue » est le symbole de la nostalgie romantique. Mais ici, elle est employée dans un sens particulier.

« *Armesünderblum* » étant un nom de fantaisie et non pas un terme botanique, G. a cherché à donner un équivalent psychologique. Ils'agit, en effet, d'une figure, et le poète a dû penser en l'employant à l'expression « *Armesünderglöckchen* » que l'on sonnait autrefois pour les condamnés à mort, avant qu'ils se rendissent au supplice. Du temps de Heine, ce terme était répandu ; de même la cloche du pauvre pêcheur existe encore dans certaines villes de l'Allemagne, telles que Nuremberg et Stuttgart (et d'autres peut-être) sans cependant fonctionner. Ce fait historique expliquerait l'usage assez rare

dans l'introduction du mot « Armesünderblum ». Du reste on trouve dans les poésies de Heine encore le terme « Marterblume ». C'est ainsi qu'il désigne la « Passionsblume », voir « Deutschland, Erstes Buch. »

« Doch frage nie, wovon im Mondenschein
Die Marterblume und ihr Toter kosen. »
(Letzte Gedichte ; Für die Mouche)

« Armesünderblume » a trouvé des interprétations diverses.

R. traduit :

« Là croît une fleur solitaire,
C'est la fleur du *pauvre pêcheur*. »

P. a repris cette expression.

J. de Tallenay métamorphose comme suit :

« Il y croît une fleur de sombre couleur verte,
Qu'on nomme *fleur du possédé*. »

Dans le fond, le sens tragique du terme a été vu et rendu par tous les traducteurs.

65, Epilogue.

« Die alten bösen Lieder,
Die Träume *schlimm und arg*
Die lasst uns jetzt begraben,
Holt einen grossen Sarg. »

G. « Il s'agit d'enterrer les vieilles et méchantes
chansons, les *lourds et tristes* rêves ; allez
me chercher un grand cercueil. »

« Schlimm und arg » se trouvent encore rendus dans leur sens psychologique et tragique, la tournure de la traduction est assez heureuse, « arg » étant le complément de « schlimm » a été vu par G. dans son sens psychologique.

R. se sert également de l'adjectif *lourd* :

« Les chants de malin caractère ;
Les rêves *lourds* et *gros* de deuil,
Nous allons les porter en terre,
Cherchez-moi vite un grand cercueil. »

Contrairement au n° 16/15, 3, de la même rubrique où « *schlimm* » a le sens de « vilain », les traducteurs ont su distinguer en donnant ici l'interprétation qui convient

Conclusions.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans l'Introduction, les équivalences occupent une place importante dans la traduction, parce qu'elles sont destinées à remplacer certains verbes et substantifs qui font image et sur lesquels très souvent repose l'accent tonique du texte respectif.

Il en résulte que le traducteur a eu intérêt à trouver les meilleurs termes en français, les plus exacts, les plus condensés et les plus harmonieux, afin de rendre et le sens et le contenu de l'original sans déformation apparente. Y a-t-il réussi ? D'une façon générale on peut répondre affirmativement à cette question ; l'auteur a fait effort de pénétration. Il a su trouver des mots convenables en les mêlant habilement à sa prose. Les exemples les plus remarquables semblent être ceux où le traducteur a rendu soit un charme particulier, soit un état d'âme, soit un trait mélancolique. Les n°s 9/8, 2, 16/15 et 42/38, devraient confirmer la première affirmation. Comme base pour la seconde, nous citons les n°s 42/38 et 60/54. Le trait mélancolique enfin est surtout sensible dans 23/21, 1 et 23/21, 2 et 65 épilogue. De même des expressions telles que : « *abgeschmackt* » 15/14, « *Dichters*

Feur », 16/15, « erzählen » dans le sens de « schwatzen » 24/22, « Leute » 38/34, 2, « wandeln » 38/34, 4 et « Kerzengeflirr » 58/52, ont été bien comprises et dans leur ordre respectif et dans leur sens particulier.

Par contre, il y a des termes qui ont été moins vus et moins bien rendus. Ce sont : « falsch und fromm », 16/15 « lufligen Schwarme » 32/27, « bissig » 52/47, « wehmütiglich » 56/50, « Wendeltreppe » 58/52. Ci-joint une énumération de termes dont la traduction littérale a été possible, mais dont le sens spécial et souvent abstrait, exigeait un équivalent :

15/14 « abgeschmackt », 16/15, 2 « Zauberlicht », 16/15, 3 « Dichters Feur », 23/21, « stumm », 23/21, 2 « Balsamkraut », 24/22, « erzählen » et « quâlen », 34/29 « Stiche », 38/34, 2 « Leute », 38/34, 4 « wandeln ».

Par contre, il y a des mots dont la traduction littérale n'a pas été possible. Ce sont les suivants : « 1/1 Sehnen », 9/8, « rotblühend », 52/47, « bissig », 56/50, 1 « lautaufweinend », 56/50, 2 « Perlentrânentröpfchen », 58/52, 3 « Kerzengeflirr », 62/56, « Armesünderblum ».

En dernier lieu, il conviendra d'appeler l'attention sur les textes intervertis par le traducteur, dont le sens équivaut à celui de l'original. Ce sont : 9/8, 5 et 26/24.

Les exemples réunis et cités chronologiquement permettront au lecteur de mieux concevoir et l'utilité et la nécessité même, que les exemples séparés. Ils importent, en effet, davantage dans la traduction de Gérard que dans celle de ses successeurs, car il a été le premier traducteur de l'Intermezzo. Les équivalences ont permis à l'auteur de faire sentir certains traits caractéristiques du texte et d'initier le lecteur à quelques subtilités psychologiques.

Si G. ne s'est pas toujours montré complet, il aura été — à peu d'exceptions près — très harmonieux.

INSUFFISANCES

Introduction.

Sous le titre « Insuffisances » figurent certains passages qui n'ont pas été traduits d'une manière satisfaisante et dont l'interprétation ne rend pas toute la valeur littéraire ou psychologique du texte. Parmi les « Insuffisances » sont compris également les sous-entendus non saisis et les subtilités de sens, négligées par le traducteur. Dans certains cas, l'insuffisance se manifeste par la suppression d'un terme ou d'un passage caractéristique.

L'ordre suivi est chronologique. Une comparaison avec les traductions postérieures les plus typiques fut appliquée.

4/4, 2 « Wenn ich mich lehn an deine Brust
 Kommts über mich wie Himmelslust. »

G. « Si je m'appuie sur ton sein, une joie
 céleste *plane au-dessus de moi. »*

La traduction de « plane au-dessus » ne rend pas l'intensité ni le sens de la locution « *kommts über mich* ». Le poète lyrique exprime un état d'âme. Fait curieux qu'aucun des traducteurs en vue n'ait songé à se servir du terme « s'emparer ». Pour la prose ceci était fort possible, en traduisant « une joie céleste s'empare de moi » ou « m'envahit ».

R. interprète comme suit :

« Si je me penche sur ton cœur,
Je goûte un délice suprême. »

Il donne donc un équivalent.

P. traduit d'une façon plus libre encore :

« Pouvoir te tenir sur mon cœur,
Pour moi, c'est le paradis même. »

10/9, 1 « Die Lotosblume *ängstigt*
Sich vor der Sonne Pracht »

G. « Le lotus *ne peut supporter*
La splendeur du soleil. »

La négation du traducteur n'explique pas assez le sens affirmatif de « *ängstigt sich* ». Ou l'auteur n'a pas compris, ou il n'a pas possédé les moyens techniques pour rendre l'expression.

R. traduit plus exactement :

« Le lotus à la fleur cachée,
Redoute l'éclat du soleil. »

Il a en quelque sorte augmenté le sens du texte en ajoutant l'adjectif « cachée ».

V. de même donne un sens plus fort en disant :
« Le lotus est *blesé* du *vif* éclat du jour ».

P. enfin, traduit en psychologue :

« Le lotus *souffre et s'inquiète*.
Quand, dans sa splendeur le jour luit. »

Dans le même poème, la difficulté grammaticale de « der Mond » en français « la lune » a été vaincue par G.

verset 2 « *Der Mond*, der ist ihr Buhle »
« *La lune*, qui est son amante. »

A cette occasion, il convient d'opposer la traduction du n° :

- 25/23, 1 « Die Sonne lachte mit freundlicher Lust. »
 « Le soleil souriait d'un air gracieux. »

- 16/15, 1 « Bist du nicht ein Traumgebild
 Wie's in schwülen Sommertagen
 Aus dem Hirn des Dichters *quillt* ? »

- G. « Es-tu de ces visions qui, aux jours
 étouffants de l'été, *sortent* du cerveau du poète ? »

Le verbe « sortir » est trop général et pas assez condensé pour rendre le sens de « quillt » dont l'interprétation n'offre guère de difficulté.

R. la donne en traduisant :

« N'es-tu pas une vision
 Comme celle qu'un beau délire,
 Fait *jaillir* d'un cerveau fécond ? »

P. traduit plus librement, mais non sans adresse :

« Dites, qu'est-ce donc que vous êtes
 Très chère ? Un fantôme *enfanté*
 Aux jours étouffant de l'été
 Par la cervelle d'un poète ? »

Il est évident que le terme « enfanter » n'interprète pas le trait de spontanéité que renferme le mot « quillt ».

- 17/16, 1 « Denn sie ist das *auserkorene*
 Bräutchen eines *fremden Manns*. »

- G. « Car c'est aujourd'hui *son jour de noces*. »

Il va de soi, que cette phrase n'interprète pas le sens du texte d'une façon complète et satisfaisante, G. ayant négligé la partie essentielle.

R. précise davantage en traduisant :

« C'est la *promise* blonde d'un jeune étranger. »

V., moins fidèle au texte, mais voyant l'idée, dit :

« Aimant un autre et l'épousant. »

P. enfin, rend l'écho du désarroi comme suit :

« Las ! d'un autre elle est l'épousée. »

Toutes les traductions postérieures à G. rendent donc le sens de l'original mieux que la sienne.

18/17, 2 « Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang, die dir am Herzen *frisst*,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du *elend* bist. »

G. « Et j'ai vu la nuit qui remplit ton âme
Et les vipères qui *serpentent* dans cette nuit.
J'ai vu, ma bien-aimée, combien au fond tu es
[*malheureuse*. »

La vue du traducteur, en ce qui regarde l'image « die dir am Herzen frisst » a été trop courte ; le verbe « serpenter » : « schlângeln » n'exprime pas l'effet de la douleur dévorante du poète. Il est trop faible et trop vague. De même *malheureuse* ne traduit pas « elend ».

R. traduit plus exactement :

« Et j'ai vu le serpent qui te ronge sans trêve
Enfin, je sais très bien jusqu'où va ton malheur »

Le sens du verbe « elend » est encore négligé. Aucun des traducteurs ne l'a rendu par « misérable », contrairement au poème suivant :

19/18, 2 « Und *elend* bist du doch, *elend* wie ich. »

G. « Tu es aussi *misérable* que moi-même. »

V. « Ta *misère* est égale à la mienne. »

P. « N'importe, il nous faudra souffrir *misère* unique. »

Une exception se trouve chez R, qui tient au terme « malheur ».

R. « Et pourtant le *malheur* t'accable ainsi que moi. »

22/20, 1 « Und wüsstens die Blumen, die kleinen
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir *weinen*,
Zu heilen *meinen Schmerz*. »

G. « Et si les fleurs, les bonnes petites, savaient
combien mon cœur est profondément blessé,
elles verseraient dans ma plaie le baume de leurs
parfums. »

Ici l'insuffisance consiste dans la traduction incomplète de « *weinen* ». Elle est importante, car elle indique le moyen qui atténuerait la douleur du poète. Rendre le dit verbe eût été difficile en prose, même en poésie.
R. traduit comme suit :

« Des *pleurs* couleraient de leurs fronts
Tout autour de ma plaie. »

V. également envisage l'importance du mot « pleurer »
Il dit :

« Cherchant un baume pour sa plaie,
La parfumeraient de leurs *pleurs*. »

Il en va de même pour P. :

« Vous voudriez verser vos *pleurs*,
Comme un baume sur ma blessure. »

B. enfin, avant G. et avant les autres, a trouvé l'expression la-plus propre en disant :

« Elles viendraient toutes unir leurs *pleurs*,
Afin de *soulager* plus vite ma *douleur*. »

B. s'est montré plus concret que ses successeurs qui, à l'exception de R., ont employé le mot « baume » dans le sens sous-entendu de « heilen ».

27/25, 1 « Du bliebest mir treu *am längsten* »

G. « Tu m'es restée fidèle *långtemps*. »

Le positif ne peut guère remplacer le superlatif. Cependant l'emploi du dernier aurait donné à la traduction une tournure plus lourde. Il aurait fallu recourir à une construction équivalente, contenant à peu près le sens du texte.

V. réussit le mieux en traduisant :

« Tu fus fidèle *de longs jours*. »

La traduction de R. garde un sens plus faible.

R. « Tu m'es restée *assez longtemps* fidèle. »

P. « Tu m'es restée *longtemps* fidèle. »

29/26, 1 « Und als ich so lange, so lange gesäumt,
In fremden Landen *geschwârmt und geträumt*. »

G. « Et tandis que je m'attardais si longtemps à *révasser* et à *extravaguer* dans des pays étrangers. »

Le terme « extravaguer » ne convient guère pour le mot « schwârmen ». Il n'est pas assez précis, mais comme il n'en existe pas de traduction propre en français, il aurait pu trouver une expression dans une périphrase comme la suivante : Et tandis que je me suis attardé si longtemps, me perdant dans la joie et rêvant de bonheur. R. donne un sens plus intense que G. Il dit :

« Comme je tardais longtemps, bien longtemps,
Et que je *révais et courais* les champs. »

De même V. cherche un équivalent plus convenable en traduisant :

« Perdant à *rêvasser* de précieux moments,
Tandis que j'attardais ma *course aventureuse*. »

P. enfin choisit un diminutif en disant :

« Tandis que je passais mes heures à *songer*
Et que je m'attardais en pays étranger. »

Le terme « *songer* », très correct par lui-même ne contient pas le trait pittoresque de *rêvasser* ; « *schwârmern* » n'a pas été rendu.

32/27, 1 « Mein süßes Lieb, wenn du im Grab,
Im dunkeln Grab wirst liegen »

32/27, 2 « Ich küsse, umschlinge und presse dich wild
Du Stille, du Kalte, du Bleiche !
Ich jauchze, ich zittere, ich weine mild,
Ich werde selber zur Leiche. »

G. « Je t'embrasse, je t'enlace, je te presse avec
ardeur, toi muette, toi froide, toi blanche !
Je crie, je frissonne, je *meurs* ! »

Cette traduction représente des exclamations trop brèves au lieu de marquer des actions progressives. Elles sont contenues dans le futur sous-entendu des verbes « *umschlingen, pressen, weinen* » etc.

R. et V. sont tombés dans la même faute ayant reproduit les traits rapides de l'image précédente. Le texte cependant distingue une condition :

« *Wenn du im Grab-wirst liegen*. »

P. semble avoir mieux saisi cette nuance, il traduit :

« Immobile, glacée et blême,
Je te presse contre mon cœur ;

Et le frois *me gagne* et moi-même,
Bientôt, auprès de toi, je meurs ! »

B. enfin, s'est montré le plus sensible ; il interprète avec harmonie :

« Et je t'embrasserai dès lors, comme je t'aime,
 Toi si tranquille enfin et si froide et si blême,
 En attendant avec un indicible émoi
 Que le dernier moment arrive aussi pour moi. »

Les deux quatrains du verset 1 du texte ont été cités à titre d'exemple et pour compléter le sens.

38/34, 1 « Manch Bild vergessener Zeiten
Steigt auf aus seinem Grab. »

G. « Maintes images des temps oubliés
Sortent de leur tombe. »

Pour la seconde fois, l'auteur emploie le terme « sortir » (comparer n° 16/15), sans avoir rendu tout à fait le sens particulier que contient le texte.

R., de son côté ne donne pas le terme qui convient le mieux ; il traduit :

» Maint spectre par le temps vaincu
 Se lève de la tombe. »

P. s'est montré plus psychologue, il interprète d'une façon plus exacte :

« Plus d'un souvenir effacé
Surgit du tombeau de mon âme. »

C'est, en effet, le seul verbe qui convient pour rendre « aufsteigen » autant que « jaillir » traduit « quellen », « hervorsprudeln. »

46/41, 2 « Im Zaubergarten wallen
 Zwei Buhlen stumm und allein ;

Es singen die Nachtigallen,
Es *flimmert* der *Mondenschein* »

- G. « Dans un jardin enchanté, deux amants
erraient solitaires et muets.
Les rossignols chantaient, *la lune brillait.* »

Outre que les verbes se trouvent à l'imparfait, contrairement au texte, le mot « Schein », a été supprimé. Est-ce une insuffisance, se demande-t-on ? Au premier abord cela paraît l'être, mais l'analyse logique du texte révèle un pléonasme « flimmern » et « scheinen » remplissent la même fonction. La traduction littérale de « Mondenschein », par « clair de lune » n'a guère été possible. L'emploi de cette locution aurait exigé un renversement de construction :

« Deux amants errent muets et solitaires
au clair de lune ; les rossignols chantaient. »

Mais pour rendre l'image dans l'ordre chronologique, l'auteur a dû recourir au verbe « briller » en sacrifiant la traduction véritable de « Mondenschein ». Une insuffisance apparaît plutôt dans la traduction de V. : « La lune était au ciel ». Ceci est banal ; l'interprète aurait pu indiquer la fonction de la lune, et non passa demeure. P. seul assigne au poème le sens que nous avons mentionné ci-dessus, il dit :

« Deux amoureux s'en vont muets,
La lune *luit* sur leur passage,
Et chantent les rossignols. »

- 50/45, 1 « Die Herren die *waren* ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl »

- G. « Les hommes *faisaient* de l'esthétique,
Les dames *faisaient* du sentiment. »

La traduction indique une action et non pas un état, elle ne répond, par conséquent, pas aux finesses psychologiques que renferme l'original. Il va de même pour les interprétations de R., V. et P. ; ils ont repris le même procédé.

M. F. Baldenne donne une interprétation plus ingénieuse et plus juste ; il dit :

« C'est de l'amour que l'on devise,
Ces messieurs en propos d'une esthétique exquise
Et ces dames *avec sentimentalité.* »

De cette façon, l'état des personnes du « Teetisch » a été rendu et sous une forme souple et élégante.

50/45, 2 « Die Liebe muss sein platonisch,
Der *dürre* Hofrat sprach. »

G. « L'amour doit être platonique,
dit le *maigre* conseiller. »

Le terme « maigre » ne traduit pas l'étincelle d'esprit contenue dans le mot « dürr ». Effectivement, il n'y a pas de mot en français qui corresponde exactement au mot allemand « dürr ». Pour caricaturer le « Hofrat », il fallait donc recourir à l'épithète. Nos traducteurs habituels ne se sont pas acquittés de cette tâche ; le seul qui a été heureusement inspiré, c'est M. F. Baldenne ; il interprète comme suit :

« Je soutiens que l'amour doit être platonique,
Dit le maigre et *sec* conseiller. »

Le mot « sec » est le mot qui convient. Il a été employé par un traducteur ultérieur de second plan : Vaughan-Tabaraud, mais dans une périphrase plutôt explicative :

V. T. dit : « Le maigre conseiller, *sec comme un échalas* ». »

50/45, 3 « Die Liebe sei nicht zu *roh*,
Sie schadet sonst der Gesundheit. »

G. « L'amour ne doit pas être trop *sensuel* ;
Autrement il nuit à la santé. »

L'adjectif « sensuel » ne répond au sens du terme « roh » dont la traduction concrète serait « brutal ». Nos traducteurs ont rendu l'image par une périphrase, à l'exception de M. F. Baldenne ; il dit :

« Il faut, pour raison de santé,
Eviter l'amour trop *farouche*. »

(voir : Mezza Voce, Poésies, Paris 1895, sous le pseudonyme Fernand Baldenne).

53/48, 1 « Wenn ich ein Vöglein wäre !
Seufz ich viel *tausendmal*. »

G. « Si j'étais un oiseau ! soupirai-je *tendrement*. »

L'adverbe « tendrement » ne peut remplacer l'adjectif numéral « tausend » (mal).

V, en fidèle disciple de G. en ce qui concerne les épithètes, a procédé de la même façon. R. a supprimé l'image.

P. enfin, toujours sensible et souvent ingénieux, traduit :

« Que ne suis-je oiseau ! Je répète
Sans cesse ce souhait banal. »

53/48, 4 « Wenn ich ein Gimpel wäre,
Se flög ich *gleich* an dein Herz. »

G. « Si j'étais un serin, je volerais *aussitôt*
vers ton cœur. »

« Aussitôt » est insuffisant, parce qu'il ne contient ni la souplesse, ni la spontanéité d'un équivalent plus propice qui est l'adverbe « vite ».

V. seul le donne dans la construction suivante :

« Ah ! si j'étais un serin ! vite,
J'irais droit à ton cœur. »

55/49, 1 « Ich hab im Traume geweinet,
Mir träumte, *du lägest im Grab.* »

G. « J'ai pleuré en rêve ; je rêvais
que *tu étais morte.* »

Cette interprétation est tout à fait insuffisante ; elle forme le pendant du numéro 32/27, 2 : « je meurs » pour « ich werde selber zur Leiche ». Le poète lyrique parlant à plusieurs reprises du tombeau, le traducteur aurait dû mieux voir le sens et la construction du texte. Dans les traductions suivantes l'idée a été rendue ; R. emploie le terme « tombeau » ; V. dit « couchée au cimetière » ; P. se sert du mot « cercueil ».

60/54, 1 « Der Traumgott bracht mich in ein Riesenschloss,
Wo schwüler Zauberduft und Lichterschimmer... »

G. « Un *rêve* m'a transporté dans un château gigantesque, rempli de lumières et de vapeurs magiques. »

La suppression du mot « Gott » n'a pas été absolument nécessaire, ni pour la raison du rythme, ni pour le motif littéraire, étant donné qu'il y a un équivalent en français, rendant le sens du terme « Traumgott », mais le mot « rêve » est insuffisant.

R. a mieux vu en traduisant :

« *Morpheus* m'avait ouvert un château gigantesque,
Eclatant de lumière, imprégné de vapeur. »

Le traducteur a donc choisi le mot grec pour rendre le sens de « Traumgott ». Il aurait aussi bien pu employer le terme français « Morphée », qui interprète « Schlummergott ». Il n'est pas sans intérêt de constater que les traducteurs postérieures ont tous eu recours au mot rêve,

mais aucun n'a traduit « le dieu des rêves ». La traduction de R. donne par conséquent le plus de satisfaction ; par contre il a négligé l'interprétation de « Zauberduft ».

65/ Epilogue

« Die sollen den Sarg forttragen
Und senken ins Meer hinab »

G. « Il faut qu'ils transportent ce cercueil
et le jettent à la mer. »

Le verbe « jeter » ne rend pas tout à fait le sens du mot allemand « senken » (versenken), car il ne révèle pas suffisamment la portée de l'action, ni son aspect tragique. Il fallait donc une autre formule pour le rendre.

Contrairement à R. qui se sert du même verbe, P. sut donner une tournure assez heureuse, il dit :

« Et puis, cet énorme fardeau,
Qu'au fond de la mer on le lance. »

Conclusions.

Le manque de plénitude de justesse, et de clarté pour les termes et les passages énumérés, est dû en principe au défaut d'une connaissance approfondie de la langue allemande. Il est aussi la conséquence de certaines négligences de la part du traducteur. Contrairement aux exemples cités dans le chapitre précédent « Equivalences » la traduction littérale, pour la grande partie, aurait été possible. Mais qu'est-ce que peut motiver ou justifier en quelque sorte le déséquilibre philologique et parfois psychologique de Gérard ? La solution du problème serait donc la suivante : le choix des équivalences dépendait du goût, de l'adresse, de l'inspiration, de

l'ingéniosité et de la sensibilité du traducteur ; le choix des termes mentionnés sous la présente rubrique, au contraire, exigeait un savoir positif et précis de la langue allemande. Dans le premier cas, il s'agissait de trouver des expressions de valeur relatives au texte ; dans le second, il importait de rendre le terme précis et exact qui convenait. Or l'analyse du traducteur ne révèle pas de traits minutieux, mais plutôt des négligences et des inexactitudes. Outre qu'il y a des mots qui l'ont pu embarrasser tels que : « ängstigen », « schwärmen », « dürr », « roh » (10/9, 29/26, 50/45, 2, 50/45, 3) il y a des termes dont la traduction aurait été possible. Ces mots sont « quellen », « weinen », « aufsteigen », « elend » (16/15, 22/20, 38/34, 18/17). Une difficulté véritable est contenue dans certaines nuances de sens, dont les plus évidentes sont présentes dans 4/4, 32/27, 53/48, et les lacunes de ce genre donnent droit à une excuse. Par contre, les n^{os} 17/16 et 55/49 contiennent des négligences sensibles. Le n^o 27/25 renferme une erreur grammaticale sans contenir un contre-sens et le n^o 60/54 montre une suppression non justifiée.

En somme les traductions postérieures donnent plus de satisfaction au point de vue plénitude. Les interprètes ont mieux senti l'importance relative de certaines expressions, leur ordre et leur destination ; ils ont, par conséquent, mieux rendu certains textes. De même ils ont été plus susceptibles aux constructions grammaticales ; à comparer 27/25 et 32/27.

Au fond, les notes subtiles du texte original ont été mieux saisies par R., V. et P. que par G., comme le prouvent les exemples cités dans le précédent chapitre.

PÉRIPHRASES CARACTÉRISTIQUES

Introduction.

La périphrase est due à l'absence d'un mot convenable, d'un terme littéral en français. Elle tourne, comme l'indique son nom, autour du mot qu'elle est destinée à rendre. Tandis que l'équivalence donne, en général, la pleine valeur du terme qu'elle remplace, la périphrase apporte une valeur inférieure. Néanmoins, et faute de mieux, elle sert à interpréter le sens et même parfois l'idée maîtresse d'un passage et à obvier à certaines difficultés du texte.

Les exemples les plus caractéristiques se trouvent dans les pages qui suivent.

- 6/5, 2 « Sterb ich vor *Liebessehnen* ».
G. « Je mourrai de *bonheur* dans un *transport d'amour* »

Cette traduction sort de la ligne générale de G. qui interprète la nostalgie par le mot « désir », « tendre désir », « obscur désir » (voir *Equivalences* » 1/1, 2). La traduction de « *Liebessehnen* » exprime plutôt un état d'ivresse que la douleur douce et accablante du poète.

- 15/14, 2 « Sie weiss nicht, wie süß deine Küsse sind
Und wie sie *beseligend* brennen »

G. « Il ne sait pas combien tes étreintes font
frémir de bonheur et combien tes baisers
sont brûlants. »

Le traducteur, ayant conçu la difficulté de rendre le sens de la dernière strophe du verset allemand, a préféré transposer l'idée du bonheur suprême, exprimée par le participe présent « beseligend » et la rendre au début de sa traduction par la métaphore ci-dessus indiquée. Ce n'est certes pas la première strophe du texte allemand qui a pu l'embarrasser, puisque la traduction littérale en était possible. La tournure spéciale de G. est donc motivée par le terme essentiel qui fait image.

17/16, 1 « Wie die Wellenschaumgeborene
Strahlt mein Lieb im Schö...heitsglanz. »

G. « Comme *Vénus sortant des ondes écumeuses*,
ma bien-aimée rayonne dans tout l'éclat de
sa beauté ».

L'image a été reprise par les traducteurs importants, à l'exception de Pellisson, qui donne « Aphrodite, fille des flots. »

25/23, 2 « Da knicktest du höflich den höflichsten *Knicks* »

G. « Tu me *faisais* poliment la *révérence* la plus
civile du monde. »

A défaut de mieux, « *révérence* » rend « *Knicks* ».

26/24 « Wir haben am Ende *aus kindischer Lust*
Verstecken gespielt in Wäldern und Gründen. »

G. « Enfin, *évoquant les plaisirs de notre enfance*
Nous avons joué à cache-cache dans les champs
et les bois. »

La traduction littérale de « *kindisch* » aurait été pos-

sible à l'aide du terme « enfantin », mais l'action étant annoncée par « aus » et non point par « mit », l'interprète a cru devoir faire ressortir l'idée nette par la périphrase.

35/30, 1 « Schlechten *Witz* riss mancher Wicht,
Aber lachen konnt ich nicht. »

G. « Beaucoup de pauvres hères *s'évertuaient à dire de mauvaises plaisanteries*, mais moi je ne pouvais pas rire. »

La locution « Witze reissen » très courante et populaire dans la langue allemande, a dû embarrasser le traducteur, étant donné qu'il n'y a pas d'équivalent en français. Quant au mot « Witz » lui-même, habituellement traduit par « bon mot », l'auteur a dû trouver un autre terme en raison de l'adjectif qui le précède. L'ayant remplacé par le mot « plaisanterie », il a choisi le seul terme qui convint pour interpréter le sens du texte. Une autre difficulté est contenue dans :

35/30, 2 « Seit ich sie verloren hab
Schafft ich auch das Weinen ab. »

G. « Depuis que je l'ai perdue, *je n'ai plus la faculté de pleurer.* »

Il est évident qu'aucune des traductions habituelles pour « abschaffen » : « abolir », « éloigner », « se défaire », « mettre de côté » etc... n'aurait rendu le véritable sens du passage ci-dessus, puisque le terme « abschaffen » se rapporte à « verloren haben », exprimant un état d'âme.

37/33, 1 « Sie *jauchzen*, sie hüpfen wie Böcklein ! »

G. « Ils *poussent des cris de joie*,
Ils bondissent comme des chevreaux ! »

Le traducteur, désireux d'accorder le verbe « jauchzen » au second verbe « hüpfen » pour souligner la signification psychologique, a dû, à défaut de mieux, recourir à la périphrase, rendant l'action sous une forme vivante.

53/48, 3 « Und *sänge* dir nachts meine Lieder,
Herab von der grünen Lind ».

G. « Et du *milieu* des verts tilleuls, j'é
t'enverrais la nuit, mes chansons. »

L'intention du traducteur, de mettre le préfixe « herab » en valeur, lui a dicté l'addition du mot « milieu ». Comme « herabsingen » est, non pas un verbe simple, mais un verbe composé, il est compréhensible qu'il n'y ait pas de traduction littérale en français et que l'auteur ait dû indiquer un sens voisin.

58/42, 4 « Im leuchtenden Teppichgemache
Da ist es so *duftig*, so warm.
Da harret meiner die Holde », etc.

G. « Dans une chambre garnie de tapis et brillamment éclairée, au milieu d'une atmosphère tiède et *parfumée*, ma bien-aimée m'attend, »

La tournure du poème allemand exigeait, en effet, une périphrase, mais celle-ci n'est pas satisfaisante. Le terme « parfumée » est impropre ; il ne traduit pas « duftig ». Il en est autrement pour le n° 9/8, 3, où « duftende Märchen » a trouvé une interprétation adroite par « propos parfumés » (voir suppressions). Mais il s'agit ici d'un aspect doux, égayant, agréable, suave, d'une atmosphère qui rend heureux ; le mot « duftig » reflète en même temps un état d'âme. Donc tous les mots concrets qui en

donneraient la traduction littérale, tels que « transparent, léger, diaphane », etc., seraient impropres.

R. est tombé dans la même faute, traduisant « salle parfumée ». P., comme souvent, a trouvé une locution heureuse ; il dit :

« Dans la chambre tiède et *moelleuse*,
Où s'étouffe le bruit des pas. »

« Moelleux » est certainement le mot qui s'approche le plus du terme « *duftig* » ; il signifie : « *zart, sanft, weich, lieblich* ». De même la seconde strophe est l'écho harmonieux de la première ; « *Teppichgemach* » y est sous entendu.

59/53, 4 « Der Stern ist *knisternd zerstoben*. »

G. « L'étoile a *tristement disparu dans sa chute*. »

D'autres traducteurs ont donné un sens plus concret :

« L'étoile est *réduite en poussière*. »

Parmi sept traducteurs de l'étoile, G. et V. seuls ont employé le mot « chute » ; Pellisson, Ed. Schuré, et Fr. Vallon se sont servis du terme « poussière ».

60/54, 3 « Ich soll zurückgehn, *winkt* sie mit der Hand. »

G. « Je *dus* reculer, elle me *fait signe* de la main. »

A défaut d'un verbe français pour le verbe allemand « *winken* » l'auteur a dû recourir à la traduction habituelle qui est celle de « faire signe ».

Conclusions.

Le traducteur, par les exemples que nous avons cités, a-t-il réussi à rendre les nuances subtiles du texte ? Certes, la périphrase garde toujours un caractère imparfait et explicatif, puisqu'elle n'est qu'un expédient et non pas un moyen direct. Par conséquent, une certaine lourdeur s'en dégage ; cela est surtout sensible dans les n^{os} 25/23 et 35/30, pour « Knicks » et « Witz », dont la finesse et l'esprit se sont évanouis dans la traduction. Il en va de même pour les mots composés tels que « Liebessehnen », « Wellenschaumgeborene », etc. dont la grâce et la souplesse ont été étouffées par la périphrase. Elle représente en somme la partie la plus imparfaite de la traduction.

Cela n'empêche qu'elle est parfois instructive.

GERMANISMES

Introduction.

Parmi les « Germanismes » on classera les prépositions mal employées, telles que nous allons le montrer à la suite de notre petit chapitre. Elles représentent, en effet, une des difficultés les plus courantes et les plus constantes, tant en français qu'en allemand. Nous allons joindre à cette analyse quelques exemples d'ordre grammatical, se rapportant à l'emploi des temps.

10/9, 2 « Der Mond, der ist ihr Buhle
Er *weckt* sie *mit* seinem Licht: »

G. « La lune qui est son amante
l'éveille *avec* sa lumière. »

La préposition a donc été littéralement traduite. Nous opposons les exemples suivants qui donnent la traduction correcte de la même préposition.

23/21, 2 « Warum singt denn *mit* so kläglichem Laut
Die Lerche in der Luft ? »

G, « Pourquoi l'alouette chante-t-elle
d'une voix si mélancolique dans les airs ? »

Un autre passage :

25/23, 1 « Die Sonne lachte *mit* freundlicher Lust ».

G, « Le soleil souriait *d'un* air gracieux ».

27/25, 2 « Du bliebest mir treu am längsten,
Und hast dich *für* mich verwendet ».

G, « Tu m'es restée fidèle longtemps,
Tu t'es intéressée *pour* moi ».

La préposition « pour » n'étant pas à sa place ici, se serait parfaitement accordée avec la traduction littérale du texte par : tu t'es employée pour moi, par l'interprétation ci-dessus l'auteur n'a fait que rendre le sens de l'original.

37/33, 2 « *Mit* langen Ohren saugen
Sie ein der Spatzen Lied. »

G, « Ils absorbent *avec* leurs longues oreilles
les mélodies des moineaux ».

Par contre, la première strophe du même verset est bien traduite :

« Betrachten *mit* blinzelnden Augen
Wie alles romantisch blüht ».

G, « Ils regardent *avec* des yeux éblouis ».

Un troisième passage dans le même poème donne pour la troisième fois la préposition « mit », demandant cependant une préposition qui diffère des précédentes.

37/33, 3 « Ich aber verhänge die Fenster
Der Zimmers *mit* schwarzem Tuch. »

G, « Moi, je couvre la fenêtre de ma chambre
d'un rideau sombre ».

Les trois cas, différant l'un de l'autre, peuvent montrer les difficultés permanentes que représentent les constructions grammaticales avec des prépositions.

Un autre exemple, moins heureux que les deux derniers cités ci-dessus, révèle une nuance subtile.

47/42, 1 « Sie haben mich gequälet
Geärgert blau und blass,
Die einen *mit* ihrer Liebe
Die andern *mit* ihrem Hass. »

G. « Ils m'ont tourmenté, fait pâlir et
blêmir de chagrin ; les uns *avec* leur
haine, les autres *avec* leur amour ».

Sans pouvoir constater un véritable « germanisme », nous sommes tentés de dire que la préposition « avec » n'est pas tout à fait à sa place dans le cas échéant. L'emploi de la préposition « par » semble répondre davantage à la pureté du français. Le traducteur a su l'utiliser dans l'exemple suivant :

64/58, 5 « Ich will dir *küssen*, Heinrich,
Vom Auge fort die Nacht ».

G. « Je veux *par* mes baisers, Henri,
enlever la nuit qui te couvre les yeux ».

Ceci semble représenter les germanismes les plus caractéristiques de la traduction.

Il reste à citer quelques exemples, montrant que le traducteur a négligé parfois l'emploi exact des « temps ».

25/23, 1 « Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust ;
Da *küsslest* du mich und dein Arm mich umschlang,
Da *presstest* du mich an die schwellende Brust ».

G. « Le tilleul fleurissait, le rossignol chantait,
Le soleil souriait d'un air gracieux.

Tu *m'embrassais* alors et ton bras était enlacé
autour de moi ; alors tu me *pressais* sur ta
poitrine agitée. »

Le traducteur ayant rendu l'idée de durée dans les
verbes « fleurir, chanter, sourire », ne paraît pas avoir
senti la difficulté contenue dans les verbes « embrasser
et presser » qui demandent le passé historique ou le par-
fait. Il en est de même pour les passages ci-après.

25/23, 2 « Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüsste verdrossenen Blicks,
Da *sagten* wir frostig einander Lebwohl !
Da *knicktest* du höflich den höflichsten Knicks ».

G. « Les feuilles tombaient, le corbeau croassait,
Le soleil jetait sur nous des regards maussades ;
Alors nous nous *disions* froidement : « Adieu »
et tu me *faisais* la révérence la plus civile
du monde. »

Un autre exemple frappant est contenu dans la tra-
duction des versets suivants :

35/30, 1 « *Seit* die Liebste war entfernt,
Hatt ich's Lachen ganz verlernt,
Schlechten Witz riss mancher Wicht,
Aber *lachen konnt ich nicht* ».

G. « *Lorsque* ma bien-aimée était loin de moi, je
perdais entièrement le rire.
Beaucoup de pauvres hères s'évertuaient à dire
de mauvaises plaisanteries, mais moi, je ne
pouvais pas rire. »

La lacune provient de la traduction de l'adverbe « *seit* »
par « *lorsque* » ; le traducteur a fait fausse route par l'ap-
plication des « *temps* ».

La traduction devrait être la suivante :

Depuis que ma bien-aimée était loin de moi,
J'avais perdu entièrement le rire.
Beaucoup de pauvres hères s'évertuaient à
dire de mauvaises plaisanteries, mais moi,
je ne pus rire, ou : je n'ai pas pu rire.

Il n'est pas sans intérêt de constater que l'auteur a rendu le second verset correctement.

35/30, 2 « *Seit ich sie verloren hab,*
Schafft ich auch das Weinen ab » etc.

G. « *Depuis que je l'ai perdue, je n'ai plus la*
faculté de pleurer. »

La phrase négative est juste, tant au point de vue de grammaire qu'au point de vue de sens ; de même l'adverbe a été bien vu. L'imparfait figure encore à la place du présent de l'indicatif, voir 46/41, 2-3. Par contre, pour l'imparfait du texte, G. utilise parfois le présent de l'indicatif : 36/31, 2. Ce dernier a été mieux saisi et heureusement appliqué, notamment pour les textes 1-14.

L'imparfait de l'original a été rendu encore par le parfait : 27/25, 2, 18/17, 2. Il répond ici au besoin grammatical.

A côté du présent de l'indicatif, le parfait, de même le mode conditionnel, ont été les mieux saisis par Gérard.

Les pièces les mieux traduites en ce qui concerne l'emploi exact des temps semblent être 41/37, 42/38, 55/49, 56/50, 1, 2, 57/51, 58/52, 59/53, 63/57 et 64/58. La plus grande partie de ces poèmes se trouve au présent de l'indicatif, ce qui confirmerait donc l'affirmation émise plus haut.

Conclusions.

Contrairement aux premiers chapitres de notre étude analytique, les comparaisons ont été appliquées uniquement à la traduction de Gérard, car la forme grammaticale de ses successeurs diffère trop de la sienne, en raison des règles que la poésie leur a dicté.

Les exemples indiqués conduisent au résultat que les erreurs sont en petit nombre en comparaison avec les difficultés vaincues. Il sera permis de conclure que l'auteur des « germanismes », c'est Heine lui-même, et non pas son traducteur. Le poète lyrique aura dicté la traduction en partie, Gérard aura laissé passer les erreurs sans y remédier après. En tout cas, notre traducteur savait le français et n'ignorait pas l'emploi des prépositions ; la meilleure preuve nous est donnée par les traductions exactes à ce point de vue. Ce qu'il ignorait, c'était l'emploi des prépositions allemandes.

Quant aux temps mal employés, on est tenté de croire qu'il les aura laissés passer par mégarde, plutôt que par ignorance.

FORMES HEUREUSES DE TRADUCTION

Introduction.

La citation des formes heureuses a pour but de montrer au lecteur le bon goût et l'adresse du traducteur.

Contrairement aux exemples de caractère grammatical et littéraire, les données qui suivent sont plutôt d'un ordre psychologique, grâce à l'harmonie qui se dégage de certains passages. L'ordre n'en est pas strictement chronologique. Les exemples ont été assemblés selon leur rapport apparent.

13/12, 2 « Ich glaube, Liebchen, ewiglich
Und noch viel länger, liebst du mich »

G. « Je crois, ma bien-aimée que tu *m'aimeras éternellement, et plus longtemps encore.*

La nuance du futur a été rendue sous une forme heureuse et par une phrase rythmique.

19/18, 2 « Und seh dein Auge *blitzen trotziglich,*
Und seh den Stolz, der deinen Busen hebt »

G. « Je vois l'*éclat insolent* de tes yeux
Je vois l'*orgueil qui gonfle* ton sein ».

V. de même a trouvé une interprétation heureuse :

« Je vois *luire* en tes yeux l'insolence ancienne,
Je vois ton sein *gonflé* par l'*orgueil* de ton cœur. »

19/18, 3 « Unsichtbar zuckt auch Schmerz um deinen Mund,
Verborgne Träne trübt des Auges Schein ;
Der stolze Busen *hegt* geheime *Wund* »...

G. « Une invisible souffrance fait palpiter tes
lèvres, une larme cachée ternit l'éclat de tes
yeux, une *plaie secrète* *ronge* ton sein
orgueilleux. »

Outre que les images sont bien rendues, la dernière est donnée dans son sens concret, le traducteur interprétant « Wund » par plaie, rattachant son substantif au verbe « ronger ». Sans négliger le sens du texte, la signification de « hegen, bergen » n'a pas été prise en considération par le traducteur.

V. donne la métaphore suivante :

« Ton sein fier est *rongé* d'un invisible feu. »

36/31, 1 « Die heben ihr klingend Gefieder
Und *flattern* nach ihrem Herzen »

G. « Elles agitent leur plumage sonore,
Et *prennent leur vol* vers le cœur de ma bien-
aimée. »

La construction par elle-même représente une périphrase dont la forme et le fond peuvent être appréciés comme très réussis.

39/35, 2 « Das Mädchen heiratet aus *Ärger*
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg *gelaufen*,
Der Jüngling *ist übel dran*. »

- G. « De *chagrin*, la jeune fille épouse le premier
freluquet venu qu'elle rencontre sur son chemin ;
le jeune homme *s'en trouve fort mal*. »

Outre que le sens du texte est bien rendu, l'auteur aurait pu faire abstraction du pronom relatif en mettant le verbe qui suit au passé.

- 39/35, 3 « Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu ;
Und wem sie *just passieret*
Dem *bricht* das Herz *entzwei*. »

- G. « C'est une vieille histoire qui reste toujours
nouvelle, et celui à qui *elle vient d'arriver*
en a le cœur *brisé*. »

Avec la même sûreté avec laquelle l'auteur a rendu le passé, contenu dans le texte ci-dessus, il a interprété la nuance du futur que révèlent les passages suivants ;

- 49/44, 1 « Und *fangen an* zu weinen,
Und seufzen ohne End. »

- G. « Et se *mettent* à pleurer et à soupirer sans fin. »

De même le texte suivant a été très bien compris.

- 40/36, 1 « So *will* mir die Brust *zerspringen*
Vor wildem Schmerzensdrang. »

- G. « *Il me semble* que ma poitrine *va se rompre*
sous l'étreinte de ma douleur. »

- 41/37, 2 « Ich will nicht seine demantene Kron,
Ich *will dich selber, du Holde*. »

- G. « Je ne veux pas sa couronne de diamants ;
Je veux toi-même, toi, fleur de beauté ! »

Le traducteur a su mettre l'accent tonique où il convient, rendant harmonieuse l'image, par une interprétation heureuse. Ici, le substantif « Holde » a été mis en valeur, contrairement au n° 58/52, 4 (voir Périphrases) où il joue un rôle subordonné.

- 41/37, 3 « Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,
Ich liege ja im Grabe. »

- G. « Cela ne se peut pas, me répondit-elle,
j'habite la tombe. »

La traduction, assez complète, serait plus parfaite encore si l'auteur avait inséré la conjonction « car » pour faire ressortir la valeur du terme justificatif « ja ». Cependant, il a plus clairement compris et rendu l'image qu'il ne l'a fait dans le n° 55/49, (voir Insuffisances) Le passage suivant est encore bien réussi pour le texte de :

- 46/41, 1 « Es leuchtet meine Liebe,
In ihrer dunkeln Pracht. »

- G. « Mon amour luit dans sa sombre magnificence. »

De même :

- 46/41, 3 « Die Jungfrau steht still wie ein Bildnis, et :
Die bange Jungfrau flieht. »

- G. « La belle adorée s'arrêta calme comme une statue ;
 La timide jeune fille s'enfuit. »

Le traducteur a su nuancer pour le terme « Jungfrau » suivant l'ordre du sens et de l'action.

- 48/43, 1 « Es *liegt* der heisse Sommer
Auf deinen Wängelein
Es *liegt* der Winter, der kalte,
In deinem Herzchen klein. »

G. « L'été brûlant *réside* sur tes joues,
l'hiver, le froid hiver, *habite* dans ton cœur.

De même le texte ci-dessous est finement interprété :

- 55/49, 3 « Mir träumte, du *bliebest* mir gut. »

G. « Je rêvais que tu *m'aimais* encore. »

P. a également trouvé une tournure sympathique.

« Tu me *gardais* toujours ton cœur. »

- 51/46, 1 « Du hast mir ja Gift gegossen
Ins blühende Leben hinein. »

G. « Tu as versé du poison *sur la fleur* de ma vie. »

L'interprétation montre la justesse de vue de l'auteur ; il a saisi la signification du texte, il évite les erreurs de sens en rendant l'adjectif « blühend » par un substantif.

- 58/52, 5 « Was willst du, *törrichter* Reiter,
Mit deinem *törrichten* Traum ? »

G. « Que veux-tu, *fou* cavalier,
Avec ton *rêve* insensé ? »

Comme dans 46/41, l'interprète sut encore distinguer les nuances selon leur valeur psychologique. De même les textes ci-dessous ont été compris.

59/53, 2 « Es *kommen* die neckenden Lüfte,
Und treiben damit ihr Spiel. »

G. « Les vents taquins les emportent
et se jouent avec elles. »
(Il s'agit des feuilles.)

59/53, 3 « Und immer leiser singend
Taucht er ins *Flutengrab*. »

G. « Et toujours chantant plus bas,
Il plonge dans sa *tombe liquide*. »
(Il s'agit du cygne.)

63/57, 2 « Mir erloschen ist der süßen
Liebessterne goldne Pracht,
Abgrund gähnt zu meinen Füßen,
Nimm mich auf, *uralte Nacht* !

G. « Pour moi s'est éteinte la douce clarté de
l'étoile d'amour, un *abîme s'ouvre* à mes pieds :
engloutis-moi, *nuit éternelle* ! »

Bien que la tournure de la périphrase soit très sympathique, l'adjectif « goldne » n'a pas été rendu.

P. a littéralement traduit « gähnen » par « bailler » ;

R. par « entr'ouvrir ». Il traduit le dernier passage du texte par :

« Reçois-moi, *sombre cœur du jour* ! »

G., de même V. et P. ont assigné aux termes « uralte Nacht » un sens de continuité en le rendant par « nuit éternelle ».

Nous citons une dernière forme heureuse dans le texte qui suit :

64/58, 5 « Ich will dir *küssen*, Heinrich,
Vom Auge *fort die Nacht* ;
Die Engel sollst du schauen,
Und auch des Himmels Pracht. »

G. « Je veux *par mes baisers*, Henri, *enlever la nuit*
qui te couvre les yeux ; il faut que tu voies
les anges et la splendeur des cieux. »

Il va de soi que le verbe « *fortküssen* » exigeait une périphrase ; l'auteur a su lui donner une interprétation harmonieuse.

Le passage suivant de même fait preuve de clairvoyance. Le texte allemand :

64/58, 7 « *Ganz leise* leg ich, Heinrich,
Dir meine Hand aufs Herz ;
Dann wird es nicht mehr bluten,
Geheilt ist all *sein* Schmerz. »

G. « Je pose *légèrement* ma main sur ton cœur, Henri ;
cela ne saignera plus ; *la* blessure est guérie. »

La construction grammaticale du texte n'a pas été suffisamment saisie ; à la place du pronom neutre « cela », le pronom « il », et au lieu de l'adjectif possessif à la deuxième personne, l'adjectif possessif à la troisième personne, auraient mieux convenu.

Avec ceci, nous sommes arrivés à la fin du groupement.

Conclusions.

Avec ce chapitre, les études analytiques ont atteint leur terme. Il contient quelques exemples, déjà con-

nus et énumérés dans les groupes précédents. Ils ont été en effet cités selon l'intérêt qu'ils ont présenté aux divers points de vue où nous nous sommes placés.

Certains d'entre eux renferment même des périphrases, ainsi que les n° 36/31, 1, 39/35, 1, 39/35, 2, 64/58, 5. De plus, l'auteur a su rendre les sous-entendus de certains textes, tels qu'ils sont contenus dans 39/35, 3, 49/44, 1 ; et 40/36, 1. Gérard s'y est montré analyste autant que psychologue.

En dernier lieu, il conviendra d'appeler l'attention sur la plénitude de certaines expressions, telle qu'elle ressort surtout dans les traductions de 41/37, 2, 46/41, 1, 59/53, 3 et 63/57, 2.

Un dernier aperçu nous fera apprécier l'harmonie de la forme dans : 41/37 2, 46/41, 3 et 55/49, 3.

Le résumé qui sera donné à la suite de notre ouvrage, indiquera et précisera davantage les qualités et les défauts de la traduction. En raison des affinités entre G. et V., nous avons appliqué parfois une comparaison entre les deux traducteurs, dans le présent chapitre.

RÉSUMÉ DE L'ÉTUDE ANALYTIQUE

Le dernier chapitre est la fin de l'étude analytique. Par le nombre des exemples cités nous avons cherché à opposer la traduction à celle des passages négligés et mal traduits par Gérard.

Quant aux groupes précédents, ils renferment les indications et les traits les plus caractéristiques de la traduction.

Mais l'auteur a-t-il réussi par sa prose à rendre le contenu du texte lyrique, sa version ne présente-t-elle pas une déformation, de l'« Intermezzo » ?

Nous n'avons pas à revenir sur la question de la forme ; elle a été traitée au début de notre étude. Il reste à envisager et l'idée et le sens de l'original.

L'idée, presque toujours a été vue, le sens, en général, rendu.

Dans les exemples contraires les erreurs sont partielles, elles ne se rapportent jamais à la pièce entière.

Les idées abstraites ont été mieux interprétées dans la traduction que les traits concrets ; le traducteur, maintes fois, a deviné au lieu d'analyser. L'analyste minutieux fait donc défaut, mais le psychologue se révèle sans cesse.

Néanmoins, la version de Gérard est la plus fidèle au point de vue littéraire, en comparaison aux traductions postérieures.

Mais est-elle bonne ou mauvaise dans son ensemble ?

Certes, le détachement de certaines pièces, l'analyse de certaines parties, feront toujours voir l'imperfection technique du traducteur, ses lacunes grammaticales, etc. En partant de là, les qualités de la traduction ne font pas équilibre aux défauts.

Pour tirer quelque profit de la traduction de Gérard, il ne faut pas la lire avec l'esprit, avec l'intellect, mais avec le cœur. — Il ne faudrait donc pas chercher à l'analyser, à l'étudier, mais au contraire, il faudrait tâcher de s'en laisser charmer.

De ce point de vue, la traduction devient plus intéressante pour le lecteur ; le côté littéraire, l'étude analytique, resteront la partie réservée au philologue.

Le chapitre qui suit a pour principal but d'envisager les mérites de Gérard de Nerval.

Quelques remarques encore sur la traduction de Ristelhuber, Valade, Pellisson et Buchon, concernant les exemples énumérés au courant de notre étude.

Il est évident que la forme poétique a conduit nos traducteurs à des considérations nouvelles et à des lois plus individuelles que la prose ne les connaît.

Il en résulte que la traduction de l'« Intermezzo » sous la forme poétique a été plus difficile et plus compliquée.

Il s'agissait de comprendre le contenu du poème lyrique et de le transposer de façon à ce que le lecteur, de son côté, puisse le comprendre et y retrouver les idées fondamentales et les notes typiques.

A côté de cela la poétique des traducteurs devait contenir une certaine individualité et quelque originalité.

Leur traduction ne peut donc pas être tout à fait fidèle au point de vue littéraire, puisque la prose de Gérard n'a déjà pas répondu aux convenances techniques. Il y a d'ailleurs des termes qu'il faut transposer et qu'on ne peut pas traduire.

Paul Ristelhuber, le premier qui a entrepris la tâche

après Gérard, s'est montré parfois plus complet que son précurseur. Il a su rendre certaines expressions caractéristiques que G. avait négligées, parce que Ristelhuber savait l'allemand mieux que l'auteur romantique et possédait, par conséquent, un vocabulaire plus étendu et plus varié.

D'origine alsacienne, il connaissait également le français, sachant pénétrer dans les finesses de cette langue autant que dans les particularités de la langue allemande.

Il n'a donc pas admis toutes les erreurs du premier traducteur, il s'est efforcé à être clair et exact, imitant Gérard pour les notations courantes ainsi que pour les verbes et substantifs caractéristiques, le corrigeant cependant pour les constructions grammaticales.

Son mérite consiste encore dans l'application d'un nouveau vocabulaire d'amoureux, tandis que Gérard abuse un peu du terme : « bien-aimée. » Ristelhuber varie en donnant des expressions comme *ange*, *idole*, *beauté*, *amour très chère*, etc... Il reste supérieur à l'auteur romantique et pour l'analyse littéraire et pour le système technique ; il lui est inférieur pour la profondeur, la grâce et la sonorité de l'ensemble. Sa poésie n'est pas assez sentie ; c'est une poésie descriptive ; l'élément musical y manque ; et malgré sa simplicité apparente, elle garde un caractère artificiel.

Il en est autrement pour la version de *Léon Valade*. Ce dernier appartient à l'école parnassienne. Il a été assisté pour son travail par *Albert Méral*, mais c'est à Valade qu'il faut attribuer le mérite du traducteur.

Le poète parnassien a connu l'allemand, bien que médiocrement au point de vue de la grammaire. Cela n'empêche qu'il a eu l'esprit analytique et des sentiments poétiques. Son enthousiasme pour l'œuvre de Henri Heine fut grand, son second cycle de « *Heinelieder* » intitulé : « *Nocturnes* » et publié peu de temps avant

sa mort (vers 1880), en donne la preuve. — Valade est en effet le gonfalonnier parmi les poètes — traducteurs de l'*Intermezzo*. Sa traduction se base sur celle de Gérard pour les images importantes et la conception littéraire : le poète est souvent tombé dans les mêmes erreurs, reprenant surtout certaines lacunes grammaticales de G. (voir « Contresens »). A côté de cela, son bon goût et son adresse égalent ceux du premier traducteur. Poète conscient et distingué, il a su embellir, enrichir et perfectionner les images adoptées, grâce à sa subtilité intellectuelle et à son inspiration géniale.

La traduction de Valade est plus libre que celle de Ristelhuber, son cadre plus large, son contenu plus étendu ; il y a parfois surcharge d'images. — Pour gonfler sa sève, il a eu recours à l'épithète qu'il a su appliquer et ajuster en virtuose.

Tout en reprenant les notations caractéristiques de Gérard, il apporte pourtant un procédé nouveau. Ainsi il transforme parfois un substantif en un verbe (fait caractéristique du français par rapport à l'allemand) ; il dira par exemple : « O toi que j'aime et qui m'aimais ! pour : « bien-aimée ». (18/17/17.)

Plus souvent encore, il donne un substantif à la place d'un verbe : « bouderie » pour « bouder », « soutien et recours » pour « consoler et assister », « insolence » pour « insolent ». (26/24/24, 27/25/25, 19/18/18.)

De même il complète et le sens d'un passage et la valeur d'un mot, en disant : « triomphe misérable » pour l'adjectif « malheureux » (rapportée au sujet), « rêvant d'amour » pour « rêver », « idôlatrie » pour « beaucoup aimer ». (19/17/17, 10/9/9, 26/24/24).

Ceci certes est une conséquence de la loi rythmique ; une versification plus simple aurait permis au poète d'être plus bref.

Néanmoins, il a su produire des traits rapides, des

figures impressionnantes. Plus ingénieux pour certains termes que Gérard, plus original dans les détails de ses images, il est plus compliqué que le traducteur romantique, moins condensé et moins naturel, mais bien plus artiste que Ristelhuber, plus distingué, plus abondant ; — peut-être pourrait-on dire que sa traduction est surtout *spirituelle*. Aussi il prend soin de ne pas imiter l'auteur alsacien ; il saisira en principe les images de Gérard qui ne figurent pas dans la traduction de Ristelhuber ; il évitera sa terminologie, ses accords rythmiques, sa juxtaposition. Et avec cela il ne se répète pas, il n'explique pas — il chante !...

Maître de sa langue, il emploie un français très pur, très recherché, contrairement à R. chez qui l'expression courante fait irruption. En somme, la poétique de Valade et avec elle la traduction de l'« Intermezzo » se distinguent de la transposition de Ristelhuber par sa richesse, son charme, sa vigueur, son coloris et sa sonorité. Elle est plus vibrante, plus animée que celle de l'auteur alsacien.

Léon Valade est un véritable poète, sa traduction a de la valeur artistique et esthétique. Le poète l'emporte sur l'analyste, l'artiste sur le psychologue...

(Les exemples cités plus haut sont numérotés d'après l'ordre des pièces qui se trouvent dans le recueil de la « Revue Contemporaine », mais-juin 1868, pages 311-330. Le troisième chiffre importe, les autres se rapportent à l'original et à la traduction de Gérard).

Maurice Pellisson, dont la traduction de l'« Intermezzo » date de 1910, est un interprète précieux. A l'opposé de Valade, il a transmis le texte d'origine en entier, pièce par pièce.

Sous le titre « Chansons et Poèmes » il a publié en même temps que la traduction du poème lyrique, les œuvres suivantes : « Jeunes Souffrances, Le Retour,

Le voyage du Harz, La Mer du Nord, Nouveau Printemps ». Le traducteur a eu la vue large et juste, étant doué d'une grande adresse. Il a dû fort bien connaître l'allemand et non moins bien le français, car il sut remédier à toute sorte d'erreurs, de sens et de grammaire.

En somme, il a rempli la fonction d'un *restaurateur* en ce qui concerne les termes trop souvent répétés, le vocabulaire épuisé au courant des traductions diverses. Plus bref que Valade, par conséquent moins abondant et aussi moins vigoureux comme expression, il s'est souvent montré plus clairvoyant et plus fidèle que celui-ci.

La traduction de Pellisson témoigne d'un talent bien équilibré en tant qu'art et analyse. A côté de cela, il est individualiste, bornant ses reproductions à des traits et aux images indispensables. Son système personnel, sa conception et son art propres règnent dans sa version.

Quant à sa versification, elle est plus simple et plus condensée que celle de Valade. Chez le Parnassien des traits abstraits, chez Pellisson des figures concrètes, en général. Reprenant les lignes fondamentales de Gérard, il s'est soustrait à l'influence de Ristelhuber.

Reste à dire un mot de *Maximilian Buchon*.

Il a traduit six pièces seulement, mais il les a traduites en artiste. Sans être fidèle au texte, il s'est montré sensible à toutes ses finesses de sens et d'idée.

Il est bon de se rappeler les quelques passages mélodieux cités dans le chapitre : « Insuffisances », sous le n° 32/27,2.

De même, dans d'autres parties indiquées au cours de notre étude, on trouve l'âme harmonieuse du poète, son goût parfait, sa grâce exquise.

Par contre, sa versification est irrégulière.

III

LES MÉRITES DE GÉRARD DE NERVAL
COMME
TRADUCTEUR DE L'“INTERMEZZO”
ET LE JUGEMENT DE HEINE

Si le premier chapitre nous a renseigné sur les confidences intimes, les rêves doux et fantastiques que Gérard de Nerval avait échangés avec l'Allemagne, le présent chapitre a pour but de traiter ses mérites comme traducteur de « l'Intermezzo ».

Par quels moyens est-il arrivé à accomplir sa tâche ? Certaines remarques déjà faites çà et là au courant de notre travail, laissent entrevoir la solution de la question.

Mais essayons de préciser davantage. Dès 1827 le poète français avait traduit le *Faust* de « Goethe », un peu plus tard la ballade de Bürger et quelque temps après le conte de Hoffmann, alors que son premier voyage en Allemagne date de 1836.

Gérard avait donc déjà pénétré dans l'esprit de ses contemporains allemands, se sentant parent à leurs pensées, voisin de leurs idées, se confondant avec leurs sujets, se poursuivant enfin lui-même dans leurs œuvres.

Il avait alors acquis quelque connaissance de l'allemand par ses études au lycée Charlemagne, dont il a été l'élève.

Elles ont été secondées par l'instruction qu'il a reçue de son père, bien que nous la supposions médiocre.

Il n'est pas sans intérêt de constater que les dernières traductions de l'auteur ne sont pas plus parfaites que les premières au point de vue de la grammaire et de la fidélité littéraire. Elles révèlent des gaucheries et des inexactitudes, à l'exception des quelques poèmes de « la Mer du Nord » (R. d. D. M., 15 juillet 1848), qui sont traduits avec plus de soin.

Les fréquents séjours de notre traducteur dans le pays d'outre-Rhin ne lui auront pas été d'un très grand profit pour la science de la langue allemande.

En effet, Gérard n'est point l'apôtre d'une science aussi limitée, aussi positive et aussi précise que celle de la philologie, car il ne se souciait guère des règles et des principes...

Si ses traductions étaient des modèles d'exactitude littéraire, on n'y trouverait plus Gérard.

Mais à défaut de l'esprit analytique, il a fallu recourir à des moyens individuels pour atteindre le but que l'entreprise de l'« Intermezzo » a exigé. Il est bon de se rappeler que la mission que se donne l'auteur français tombe à l'époque du romantisme, dont les traits caractéristiques sont les tendances fantastiques, les rêveries ardentes, les symboles imaginaires, où la passion remplacera la réflexion, où les sentiments interviendront à la place de la raison.

Le domaine de la fantaisie était donc sans bornes, le royaume de l'imagination sans limites. Et ces tendances ont trouvé leur expression dans la musique autant que dans la littérature. On faisait des voyages d'exploration à l'étranger, on cherchait à pénétrer dans l'esprit des peuples voisins, on adopta leur littérature, on s'intéressa à leur musique ; en un mot, on avait des tendances cosmopolites.

Il n'est donc pas étonnant que Sainte-Beuve se plaigne de l'ignorance de ses contemporains en ce qui concerne la connaissance de l'allemand, lui qui, pour sa part, avait contribué au triomphe de la littérature étrangère, sachant que ses amis portaient intérêt aux choses germaniques. Voici ce qu'il en dit : « Ils devinaient leurs confrères d'outre-Rhin, ils lisaient dans leur cœur et dans leur esprit, mais il n'étaient pas aptes à les interpréter. Lamartine, — continue le critique —,

était un parfait étranger à l'Allemagne, Victor Hugo ne savait que l'espagnol et a été d'ailleurs trop plein de ses propres sujets pour plaider ceux des autres, et Alfred de Musset n'a connu que l'italien et l'anglais. » (*Nouveaux Lundis*, tome 4, p. 454).

Le seul qui s'était fait l'intermédiaire entre la France et l'Allemagne, le seul aussi qui s'y soit prêté de bon cœur, c'est Gérard de Nerval; le seul enfin qui, parmi les écrivains du Romantisme, ait témoigné un intérêt véritable à la littérature germanique.

On pourrait donc conclure que Gérard, sachant l'allemand et connaissant le caractère du peuple d'outre Rhin, eût été pour cela prédestiné à devenir l'intermédiaire entre la France et l'Allemagne, et qu'il se serait fait ainsi, très naturellement, le champion de cette culture intellectuelle.

Mais observait-il seulement au cours de ses voyages à travers l'Allemagne, savait-il discerner les faits typiques, les traits caractéristiques de cette nation, et par conséquent de sa culture littéraire ?

Nous en doutons fort, car le poète romantique n'y allait point pour étudier, mais pour rêver, pour saisir de nouvelles aventures, pour cueillir les fruits de fantaisie, pour rêver de nouveaux rêves et pour ensevelir, au fond de son cœur, les cauchemars auxquels il s'était abondonné auparavant. L'Allemagne extérieure ne lui était donc rien, l'*Allemagne imaginaire*, au contraire, lui était tout ; l'Allemagne, enfin, c'était lui-même, ses pensées, ses désirs, ses rêves qu'il a communiqués fiévreusement à cette terre de Goethe, dont il entendait battre le cœur près du sien. Le *frère mystique* avait, ou plutôt croyait avoir — trouvé une *sœur mystique* et cette sœur s'appelait : *Allemagne*. Voilà tout le secret.

En parcourant les champs fleuris et les près ensoleillés sur les bords du Rhin, en poursuivant les personnages

légendaires et historiques du pays pittoresque, c'est *lui-même* qu'il poursuivait, revivant ses amours romanesques et tragiques, invoquant ses fantômes mystérieux.

Il est donc évident qu'il se perde, qu'il se cherche, qu'il se trouve et retrouve, et qu'il se reperde, incessamment.

Gérard de Nerval a vécu dans le passé, mais non seulement dans le passé littéraire — historique ce qui n'a rien de bien étonnant pour un poète, — mais surtout dans celui de son *moi intime*. Or, il se nourrit constamment de souvenirs douloureux, s'attachant aux phénomènes qui les évoquent, se prenant aux aspects qui répondent à son moi intérieur.

En traduisant l'« Intermezzo » il s'est encore une fois enfui dans le pays des rêves, sur l'Olympe de l'amour.

Qu'importe qu'il en ait goûté l'amertume toute sa vie, et qu'en réalité cet Olympe fût devenu un enfer, *son enfer* à lui, il l'aimera, il s'y attachera, parce qu'il est devenu son second moi. En interprétant l'histoire de cœur du poète lyrique, il a navré ses aventures propres, ses joies et ses douleurs intimes.

« Ich hab dich geliebet und liebe dich noch ! »

et « Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht ! »

Ces sublimes strophes, n'étaient-elles pas écrites pour Gérard, l'accent de sa langue ne trahit-il pas parfois ses pensées ? Il se prend avant tout aux images, et il les saisit au moyen de sa sensibilité intellectuelle. Ce qui lui échappe, ce qu'il ne perçoit pas avec netteté, il le devine et il l'ajoute à ce qu'il conçoit exactement. L'inspiration lui vient en aide et sa sensibilité de cœur s'y adapte et s'y confond en harmonie.

« La diction de Gérard coulait avec une pureté suave

qui était inimitable et qui ne ressemblait qu'à l'incomparable douceur de son âme », nous apprend Heine dans sa préface des « Poèmes et Légendes », p. 6.

Ce qui a fasciné l'écrivain français dans le poème lyrique, ce sont surtout les notes mélancoliques et les touches artistiques : le cœur palpitant d'un homme qui narre son chagrin avec une tendresse infinie et une force héroïque de cœur ; et tout ceci dans un cadre merveilleux, parfois somptueux.

Les images préférées de notre traducteur seront les rêves lourds, les songes tristes, les récits sombres, les jours crépusculaires et les nuits ténébreuses, les tombeaux obscurs et les cimetières solitaires ; mais ce seront encore les fleuves sacrés, les temples antiques, et le mugissement mystérieux des ondes.

Les traductions les mieux réussies paraissent, en effet, se rapporter aux idées les plus chères de Gérard, à ses préférences intimes, et à son goût artistique. Le sourire gracieux et le charme personnel du traducteur en sont le coloris.

Point de touches diaboliques, point d'accents méphistophéliques, contrairement à l'original, où la raillerie et l'ironie emportent parfois sur la mélancolie.

Dans la traduction, au contraire, les traits élégiaques dominant. De cette façon la pensée intime de l'« Intermezzo » a été conservée dans la donnée du poète français. Malgré la forme toute différente, et malgré la tournure lourde de certains passages, l'élément musical de la langue de Gérard est tangible. Le poète français a senti ce qu'il a écrit.

S'étant associé au sort du « chanteur », ayant épousé ses joies et ses peines, y mêlant ses expériences propres, il ne les a pas seulement écrites, il les a *vécues*. Poète lui-même, il les a chantées sous le vêtement de sa prose.

« Les vers sont enfants de la lyre,
Il faut les chanter, non les lire (1) ».

L'artiste s'était donc réveillé, l'idéaliste a parlé. Gérard, un esprit fin et délicat, plus féminin que masculin, d'une douceur parfaite, d'une sentimentalité exquise, a su donner à sa traduction une empreinte toute personnelle, la subjectivité y domine. On trouve le traducteur du poème lyrique, mais on rencontre en même temps l'esthéticien et le psychologue.

Gérard n'est point l'artiste visuel, mais au contraire, *le peintre de la vie intérieure*. Son mérite consiste d'avoir rendu — dans l'ensemble du moins — le sens de l'« Intermezzo » et avec lui les pensées intimes. Un souffle large et honnête, des notes sincères et chaleureuses sont les traits caractéristiques de la traduction, dont la valeur idéale et l'harmonie intérieure sont supérieures au style et à la forme. L'auteur l'a vivifiée par son émotion propre et par sa sensibilité toute pénétrante. Son âme a chanté, son cœur a pleuré, et ses mélodies sont l'écho sincère de l'histoire touchante du poète allemand.

*
* * *

Mais quelle a été l'appréciation de Heine pour la première traduction de son « Intermezzo », à laquelle il a prêté son assistance ? S'est-il attaché à la lettre ou a-t-il porté son jugement sur l'ensemble de l'ouvrage ? La dernière considération nous paraît probable, la première n'est guère admissible.

Le poète lyrique n'était pas doué davantage pour la science de la langue française que son ami Gérard pour celle de la langue allemande, tous les deux étaient des poètes et non pas des savants.

(1) Fernand Baldenne, *Sensibilités Musicales et Romanisme*, p. 126.

Par conséquent, certaines lacunes et erreurs auront échappé à Heine, sans quoi il les aurait corrigées avant que la traduction ne fût publiée. Or, il a fait confiance à Gérard et s'est contenté d'une révision quelque peu superficielle.

Voici ce que nous apprend un des plus féconds traducteurs du poète allemand, Saint-René Taillandier, l'interprète de *Lulèce*, du *Romancero*, du *Livre de Lazare* et du *Nouveau Printemps* :

« Malgré l'opinion contraire très répandue en France et en Allemagne, Henri Heine n'écrivait pas notre langue ; il la connaissait parfaitement, il en appréciait les finesses, les délicatesses, mais il était incapable de construire une phrase élégante et qui ne fût pas embarrassée de germanismes. (Betz, p. 168.)

Mais ce même homme de lettres, traducteur de Heine, critique de son époque, fait l'aveu suivant :

« S'il ne maniait pas notre langue avec élégance et sûreté, il savait apprécier en maître les traductions qu'il demandait à ses confrères.

C'était plaisir de l'entendre discuter un mot, proposer un tour de phrase, combiner des alliances de termes avec le sentiment le plus fin des lois du style et des ruses de la langue. » Et, « ses poésies traduites sont donc en plusieurs endroits une œuvre presque nouvelle, et ceux qui peuvent les comparer à l'original y trouveront des indications assez curieuses sur les idées que le poète s'était faites, à tort ou à raison, du docteur allemand et du public français ». (Betz, p. 169.) Saint-René Taillandier sut apprécier les œuvres de Heine et les juger selon leur valeur.

Ainsi il donne l'*Intermezzo* comme le chef-d'œuvre du poète lyrique en admirant la grande précision, le tact sûr et le charme séduisant qui y sont contenus.

Alexandre Weill, à son tour, critique Heine pour le maniement de son français ; mais ajoutons dès à pré-

sent que son jugement ne paraît pas être tout à fait sincère. Il dit : « Heine ne savait pas le français grammaticalement. Il ne savait pas faire marcher de pair le subjonctif avec l'indicatif, ni sexuer les participes selon le régime direct ou indirect. Quand il écrivait lui-même en français, il se faisait blanchir d'abord par Gérard de Nerval, une des plumes les plus fines de son époque, puis par un employé de Buloz ». (*Souvenirs intimes* p. 96).

A. Weill, pendant quinze ans, a été l'ami intime du poète allemand. C'est lui qui se rapproche peut-être le plus du poète parmi les hommes de lettres de son cercle, et comme race et comme caractère. Figure peu harmonieuse, esprit assez destructeur, il a partagé les sympathies de Heine pour ses amis, mais aussi sa haine ardente contre ses ennemis. Brouillé avec le poète, plus tard il éprouva un grand plaisir à souiller tout ce qui lui était cher et sacré, auparavant.

Ainsi, dans ses *Souvenirs intimes* publiés seulement en 1883, il critique Heine d'une façon peu délicate et sur un ton très sarcastique, s'attaquant à sa vie privée et à celle de sa femme.

Il reproche à Heine son manque de foi et l'accuse en même temps de manque de sincérité dans ses écrits, appelant le poète un masque. Au fond, Weill montre les mêmes tendances que l'on trouve fréquemment dans l'œuvre de Heine : le plaisir de la polémique et l'amour pour la destruction.

« Devant le tribunal de la philosophie
Je vous cite, ô chrétiens, chrétiens, je vous défie ! »

Telle est son exclamation dans ses *Blasphèmes et Poésies*.

Les affinités entre Weill et Heine sont encore marquées par leur haine contre Goethe, que le jeune Heine se plaisait à critiquer, mais que le vieux Heine admirait.

Ces petits détails laissent supposer que le jugement de Weill vis-à-vis de son compatriote, n'a pas toujours été impartial. Toutefois, ses traducteurs (Weill n'y compte guère), ne l'accusèrent pas complètement à tort.

Du reste, c'était le moyen le plus sûr de mettre en lumière les ouvrages qu'ils avaient traduits et de les associer à leur gloire. Mais il n'empêche que Heine s'est servi du français avant de venir en France, pour la composition de ses œuvres.

C'était la mode jadis, mais chez Heine c'était une prédilection en même temps, ses *Reisebilder* (1824-1829) sont panachés de proverbes et de locutions françaises. Des verbes tels que : ennuyieren, acceptieren, employieren, parlieren, des adjectifs comme : ridikül, honnet, distinguert etc, sont très fréquents dans l'œuvre de Heine.

Néanmoins, et à en juger d'après les révélations des critiques de l'époque romantique, la science de la langue française n'a pas été le fort de notre poète. Mais peu importe ! L'auteur de l'« Intermezzo » connaissait suffisamment le français pour en apprécier les finesses et le charme, et, par conséquent, la valeur esthétique de la traduction. Il savait que Gérard, à défaut de l'exactitude littéraire et grammaticale, avait donné à sa traduction une *âme*, et il s'en contentait.

Rassurons-nous cependant. « Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie. » (Heine, *Poèmes et Légendes*, préface, p. 7.)

C'est donc le sens que le poète envisage et avec lui la pensée intime.

La voix de Heine est la seule que nous avons pu saisir, la presse ne paraît pas s'être fait entendre. L'écho momentané de la traduction se sera perdu au milieu de l'immense rumeur de la tempête politique, la révolution occupant et agitant l'esprit des hommes.

IV

CONSIDÉRATIONS FINALES

UN mot encore avant de terminer notre ouvrage. Sans vouloir attribuer une valeur exagérée aux traductions de l' « Intermezzo », nous croyons pouvoir affirmer l'influence que le poème lyrique a exercée sur les écrivains français, de différentes époques.

Que signifie au juste la transposition d'une œuvre dans une autre langue, et quel en est le but ?

M^{me} de Staël, dans son livre, « l'Allemagne » nous donne la réponse qui convient : « Les hommes de génie de tous les pays sont faits pour se comprendre et pour s'estimer ».

Cette généreuse pensée enveloppe la conclusion, que la littérature nationale seule ne peut pas embrasser les idées et les tendances intellectuelles de toute une époque — ni exprimer les sentiments et les espérances qui gîtent au cœur des hommes. Le génie pense et crée pour l'humanité ; un véritable génie plaide la cause de tous les hommes, de toutes les nationalités ; l'univers entier est le cœur, le centre qui se confond en harmonie avec sa personnalité.

Il va sans dire que l'effet de ce procès culturel n'est pas toujours général, et que la jouissance du fruit reste souvent réservée aux élus, mais il n'empêche que le but est atteint et l'histoire littéraire en gardera des empreintes ineffaçables. — Il en est ainsi pour les traductions ; les traducteurs sont les champions dans la campagne de la littérature étrangère.

Avec Klopstock déjà, Wieland, Lessing, Goethe et

Schiller, la littérature allemande a fait son entrée en France, et sens inverse : Au moment où Lessing plaïda avec enthousiasme et ardeur l'infailibilité de la loi des trois unités, Molière, Racine et Corneille n'étaient plus des inconnus en Allemagne. Rappelons à ce sujet que Schiller s'est fait le traducteur de Racine, et en particulier de « Phèdre ».

Néanmoins, les classiques français n'ont pas assisté au triomphe de leurs idées dans le pays d'outre-Rhin, contrairement à Heine et à Goethe, dont l'influence en France fut efficace, de leur vivant.

Le commencement du xix^e siècle est l'époque significative pour la littérature allemande en France, dont Edgar Quinet, Victor Cousin, Alfred Michiels, sans oublier Sainte-Beuve, se sont faits les représentants, avec le but d'instruire et d'initier leur nation.

L'influence devient tangible, même féconde.

Ajoutons que les hommes de lettres d'origine alsacienne tels que Joseph Willm, Alexandre Weill, Louis Ratisbonne et d'autres, ont contribué pour leur part à propager cette influence, et qu'ils ont été pour ainsi dire prédestinés à cette mission cosmopolite. Des organes comme la *Nouvelle Revue Germanique* d'abord, la *Revue Alsacienne* ensuite, ont été l'écho de leurs pensées.

Notons que tous ces littérateurs n'ont pas été des traducteurs au sens du mot, mais tous ils ont été des *éducateurs*, des *initiateurs* du germanisme.

En traçant brièvement cette courbe, il nous a paru intéressant d'appliquer une comparaison entre les principaux ouvrages traduits des poètes allemands, et dont l'influence est marquée dans la littérature française, et le nombre des traductions de l'« Intermezzo ». Le résultat permettra d'apprécier le poème lyrique selon sa valeur et aidera à faire comprendre le pourquoi.

En commençant par Goethe, on constate que la pre-

mière traduction remonte à 1776 ; c'est celle du *Werther*. D'après la bibliographie de M. Fernand Baldensperger : « *Goethe en France* », — à peu près quinze versions ont été tirées du « *Werther* », dont la plus grande partie tombe dans le xix^e siècle.

Mais le résultat des traductions du « Faust » est plus considérable. Dans ce moment (le livre de M. Baldensperger date de 1907), on compte environ vingt-cinq versions du « Faust », à l'exception des traductions partielles. « Clavigo, Egmont, Tasso et Iphigénie » sans être restés ignorés, n'ont pas hanté l'imagination des écrivains français autant que les deux grands sujets : *Werther* et *Faust*. Il n'est pas sans intérêt de constater que le nom de certains traducteurs de Goethe s'attache étroitement au souvenir de Heine, ainsi Gérard de Nerval, Grenier, Marc-Monnier, Amiel et Schuré.

Schiller n'a pas goûté le succès de son œuvre en France, bien que ses « Brigands », aient pénétré en 1786 déjà, mais sans être traduits. Le commencement des traductions du poète souabe se place dans l'année 1814, donc neuf ans après sa mort. (voir : « Schiller et le Romantisme français » par M. Edmond Egli, 1927.)

De 1814, l'influence se prolonge à 1830. Rappelons à cette occasion que plusieurs poésies ont été traduites par Gérard, à cette époque, dans son recueil, intitulé : « Poésies allemandes. »

Outre que toutes les poésies de Schiller ont été traduites, la plupart de ses drames ont été interprétées également.

Les sujets les plus fascinants paraissent avoir été ceux de *Jeanne d'Arc* et de *Marie Stuart* ; ils répondaient — à en juger par le nombre des traductions — le mieux au goût et aux tendances des Français, et c'est avant tout « Jeanne d'Arc » qui attira leur attention. La première traduction remonte à 1815 ; elle a été faite par

l'abbé d'Aulnoy, le professeur de Henri Heine au lycée de Düsseldorf, et que le poète lyrique nous présente dans son livre « d'Idées » — dans un ton tout à fait amusant — sous les traits d'un original.

D'autres traductions ont succédé à celle de l'abbé d'Aulnoy entre 1819 et 1825, des adaptations, des imitations ; la pièce de Schiller est devenue le sujet de vives discussions, l'objet de comparaison, matière de louange et de critique.

Plus prononcé encore, semble-t-il, a été le succès du drame : *Marie Stuart*, dont l'influence directe se propage jusqu'à 1860, tandis que la première traduction remonte à 1816. Le chiffre des versions ne devrait pas dépasser sept. A côté des deux pièces énumérées, les « Brigands », « Kabale und Liebe », « La fiancée de Messine » et « Wallenstein » ont été l'objet d'interprétation...

Reste à faire quelques indications sur les traductions, tirées de l'œuvre de Heine.

La première traduction de l'œuvre de Heine date de 1833, elle a eu pour objet son livre : « La France » (Französische Zustände) ; « De l'Allemagne » (Deutschland) succéda en 1835. (Heine est arrivé à Paris le 1^{er} mai 1831.)

Dans l'intervalle la première version des « Reisebilder » a paru ; elle fut publiée sous le nom du traducteur : Lœve-Veimars — d'abord partiellement dans la « Revue des Deux Mondes » en 1832, ensuite, en recueil, chez Renduel, 1834. Lœve-Veimars avait acquis le laurier pour la traduction des « Contes fantastiques » de Th. Hoffmann ; il avait également publié une étude sur Schiller, en 1826. — Une partie des *Reisebilder* a été interprétée par J. Willm et publiée dans la « Nouvelle Revue Germanique » en 1832 ; les extraits révèlent des tableaux du « Harzreise » et de la Nordsee ».

Constatons que les « Reisebilder » ont vu le jour qua-

torze, — ou plus exactement dit — seize ans avant l'« Intermezzo » (écrit entre 1822 et 1823, et dont la première traduction complète date de 1848.) La raison en est probablement que la prose de Heine a été plus facile à rendre que la poésie.

Au total, il y a 11 traductions complètes — ou à peu près complètes — de l'« Intermezzo », dont la dernière date de 1920, — en plus de 8 versions partielles et de 5 rééditions. A côté du « Harzreise » c'est le « Retour » (Heimkehr) qui paraît avoir été le thème favori ; il atteint le chiffre de 7. Les traducteurs sont :

Daniaux, Saint-René-Taillandier, Elie-André-Clot, Valade, Pellisson, Pellerin, Mansvic. Notons cependant que l'« Intermezzo » emporte sur toutes les autres traductions de Heine. En résumé, le « Faust » de Goethe donne comme traductions le chiffre 25, (environ), « Werther » celui de 15 (environ), « Marie Stuart » de Schiller à peu près 7. « L'Intermezzo » de Heine, 11, plus les versions partielles au chiffre de 8.

L'intérêt des traducteurs français s'était donc davantage porté sur *la tragédie de l'esprit humain* que sur *l'histoire du cœur humain* ; l'admiration pour la puissance créatrice de Goethe et sa sagesse illuminée fut plus grande que l'enthousiasme pour le *chantre* de l'amour, vu dans le miroir de l'histoire littéraire.

Et ceci est fort compréhensible :

Dans le « Faust », un problème universel tend vers sa solution, dans l'« Intermezzo » un thème quotidien a trouvé son expression.

Mais comment se fait-il que ce problème de tous les jours ait agité les esprits, remué les écrivains de différentes époques, depuis 1848 jusqu'à nos jours ? Quelle en est la raison ?

Constatons d'abord qu'en 1848, quand la première traduction de « l'Intermezzo » a paru, la grande vague du

« Romantisme » était passée, les rêves frémissants et les contes fantastiques avaient déjà vécu leur rapide vie, et c'est le « Parnasse » qui, au déclin de cette époque, annonça le jour. La traduction de Valade (1868) représente donc un fruit du Parnasse en plein épanouissement.

On conçoit volontiers que chaque époque à ses goûts propres, ses tendances, sa direction, son caractère, et non pas à tort. La poésie classique qui est dominée par la forme est tout autre chose que la poétique du Romantisme où le contenu — l'expression du moi intérieur, — est souvent supérieur à la forme.

Le « Parnasse » qui applique la doctrine « l'art pour l'art » et qui est l'écho de la poésie impersonnelle, ne peut, à son tour, être comparé avec des formes précédentes...

Et cependant, jusqu'à nos jours, l'« Intermezzo » a trouvé des imitateurs à côté de nombreux admirateurs.

Quelles sont les causes ? La réponse en est simple. C'est que l'« Intermezzo », contrairement à tant d'autres thèmes, n'est point soumis aux influences d'une époque. Il est, au contraire, *le miroir fidèle du cœur humain de tous les temps, de toutes les conditions, de toutes les nations.*

Il nous montre la vie et la mort, le berceau donc et la tombe, il reflète des allégresses communes, il renferme des détresses générales. Elles sont les nôtres, elles sont celles de chacun ; en un mot : nous nous sentons identique au poème lyrique.

« Heine a formulé avec une douloureuse sincérité et une rare poésie quelques-uns des problèmes et des doutes qui travaillent aujourd'hui encore l'âme moderne ». (M. Henri Lichtenberger, *Henri Heine, penseur.*)

Mais à ce point de vue général s'ajoutent certaines considérations particulières.

Remarquons que la forme, de même l'accent du ly-

risme heinéen, furent *nouveaux*, et que l'accueil de l' « Intermezzo » leur est dû pour une part.

Rien de semblable chez Schiller et chez Uhland dont les ballades ont été traduites avant les *Lieder* de Heine.

Mais les procédés d'art nouveaux, les accents jusque-là inconnus : des accords de sentimentalité suave avec des contacts de raillerie spirituelle, — ont attiré les écrivains français, désireux de boire dans le verre de leur confrère, les joies et les larmes que celui-ci y avait mêlées. — Ce qu'un Uhland et un Schiller ont conçu plus ou moins avec leur tête, Heine a su le créer par le cœur. De là cette forme essentiellement subjective ; chez le poète lyrique, l'idée est le sujet, chez ses précurseurs allemands elle est l'objet. Et pourtant dans cette grande sentimentalité qu'exhalent ses premières poésies, les touches sont nettes, les images sont claires, l'expression est précise.

Le poète lyrique a eu la faculté d'exprimer ses sentiments sous une forme simple et claire, et qui a rendu l' « Intermezzo » accessible. Comme la première traduction est basée sur l'original, les successeurs purent, sans difficulté, s'appuyer sur la version de Gérard, la perfectionnant çà et là, y confondant leur talent propre et leur goût personnel, dans la mesure qu'ils en ont disposés. — Notons cependant que toutes les traductions ne sont pas des échos véritables de l'original, et que les reproductions bien réussies se réduisent à peu près aux citations que nous avons faites.

Il n'empêche que le succès de l' « Intermezzo » est assuré à tout jamais, et il tient autant à la subjectivité de sa forme qu'à la richesse, la sincérité, et l'harmonie de son contenu. « Heine, — dit Sainte-Beuve — est des nôtres, autant que le spirituel Grimm l'a jamais été. Il a montré comment il savait décocher l'ironie et frapper au cœur des siens quand les siens n'é-

taient pas des nôtres ». (*Premiers lundis*, t. 2, p. 250).

Le poète allemand était compris ; les écrivains français se déclarèrent solidaires de son œuvre, et l'« Intermezzo » lyrique fut considéré comme chef-d'œuvre, d'après Gérard de Nerval et Saint-René-Taillandier.

Il est non seulement le miroir du cœur humain, mais ce miroir est pétri d'un cristal extrêmement pur.

Contrairement aux poèmes qui ont succédé à l'« Intermezzo » ou plus exactement, au « Buch der Lieder », et qui sont souvent imprégnés de sarcasme et d'ironie mordante, l'« Intermezzo », — malgré certaines étincelles de raillerie —, à des touches fines et pures.

Point de cette sensualité, si fréquente chez Heine, point de volupté, — mais tout simplement le cœur aimant du poète y règne.

Comme tout véritable lyrisme, il a des accords profondément religieux, et peut-être pourrait-on dire, *il est la religion des sentiments du poète*.

Un magnifique psaume, joué sur la harpe mélodieuse de l'auteur, une ardente prière, envoyée vers les cieux sur « l'aile des chants »...

Elle est toute divine, — et nous l'aimons, nous l'admirons, parce que nous sentons que cette divinité vit en nous et autour de nous, parce que cette beauté est immortelle...

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE DES TRADUCTIONS.

1. *Intermezzo*, traduit par GÉRARD DE NERVAL. Paris, *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1848, pages 917-928.
2. *Intermezzo*, poème de Henri Heine, traduit en vers français par PAUL RISTELHUBER. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, in-16.
3. *Intermède*. Imité, on ne peut plus librement, de l'*Intermezzo* d'Henri Heine, par ANATOLE FERDINAND CLAVEAU. Paris, *Revue Contemporaine*, 15 septembre 1863, pages 127-141 (écourté 30 pièces).
4. *L'Intermezzo*, poème. Traduction en vers par Fr. PERROT DE CHEZELLES. Paris, Garnier Frères, 1865, in-8°.
5. *Intermezzo*, poésie d'après Henri Heine, par MM. ALBERT MÉRAT ET LÉON VALADE. Paris, *Revue Contemporaine* mai-juin 1868, pages 311-330 (46 pièces).
6. *L'Intermezzo*, poème d'après Henri Heine, par E. VAUGHAN, CH. TABARAUD. Paris, Baillière 1884.
7. *Intermezzo*, d'après le poème d'Henri Heine, par GUY ROPARTZ. P.-R. HIRSCH. Paris, Lemerre, 1890.
8. *L'Intermède lyrique de Heine*. Traduction poétique de J. DE TALLÉNAY. Suivi de : *Premières Rimes*. Paris, P. Ollendorf, 1894, in-18.
9. Henri Heine : *Chansons et Poèmes*. Transcriptions en rimes françaises par MAURICE PELLISSON. *Jeunes Souffrances, Intermezzo Lyrique*, etc. Paris, Hachette, 1910, in-16.
10. *L'Intermezzo* de Henri Heine, mis en vers français d'après la traduction de Gérard de Nerval, par CHARLES MORAVIA. New-York 1917, The Haytian-Library, in-16.
11. Henri Heine. *Le Livre des Chants*. Traduction nouvelle par H. MANSVIC. Paris, Garnier Frères, 1920, in-16 (en prose).

TRADUCTIONS PARTIELLES

1. *Poésies Allemandes* de J.-P. Hebbel, Th. Körner, L. Uhland, Henri Heine, traduites par MAX. BUCHON. Paris, Salins, Cornu libraire, Dépositaire du Comptoir Central de la Librairie, 1846, in-12.

Les pièces traduites sont les suivantes :

- Nº 11. Im Rhein, im schönen Strome.
 - Nº 6. Lehne deine Wang an meine Wang.
 - Nº 32. Mein süßes Lieb, wenn du im Grab.
 - Nº 4. Wenn ich in deine Augen seh.
 - Nº 22. Und wüsstens die Blumen, die kleinen.
 - Nº 59. Es fällt ein Stern herunter. (6 pièces).
- (L'ordre correspond à la chronologie des traductions)

2. *Cinquante Lieder de Henri Heine* mis en vers français par JEAN VICTOR PELLERIN. Paris, Ollendorf, 1912.

La traduction de l'Intermezzo contient :

- Nº 1. Im wunderschönen Monat Mai.
- Nº 2. Aus meinen Tränen spriessen.
- Nº 4. Wenn ich in deine Augen seh.
- Nº 9. Auf Flügeln des Gesanges.
- Nº 10. Die Lotosblume ängstigt sich.
- Nº 12. Du liebst mich nicht.
- Nº 13. O schwöre nicht und küsse nur.
- Nº 33. Ein Fichtenbaum steht einsam.
- Nº 34. Ach, wenn ich nur der Schemel wär.
- Nº 39. Ein Jüngling liebt ein Mädchen.
- Nº 42. Mein Liebchen, wir sassen beisammen.
- Nº 46. Es leuchtet meine Liebe.
- Nº 47. Sie haben mich gequälet.
- Nº 50. Sie sassen und tranken am Teetisch.
- Nº 51. Vergiftet sind meine Lieder.
- Nº 52. Mir träumte wieder der alte Traum.
- Nº 53. Ich steh auf des Berges Spitze.
- Nº 59. Es fällt ein Stern herunter.
- Nº 61. Die Mitternacht war kalt und stumm.
- Nº 65. Die alten, bösen Lieder. (20 pièces).

D'autres versions de l'Intermezzo ont été faites par les traducteurs suivants, mentionnés d'après l'année respective de leurs traductions.

3. LOUIS RATISBONNE. *Au printemps de la Vie*. Paris, Lévy, 1857, in-18.
4. EDOUARD SCHURÉ. *Histoire du Lied*. Paris, A. Lacroix, 1868, in-12.

5. FRANÇOIS VALLON. *Ecrin de Poésies*. Paris, Lemerre, 1886.
6. FERNAND BALDENNE. *Mezza-Voce*. Poésies. Paris, Léon Chailley, 1895, in-16.
7. J. MILLIOT-MADERAN. Choix de poésies. Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1909.
8. Ch. BELTJENS. Le recueil ne m'a pas été accessible, toute indication précise me manque.

Nota. — Le choix des pièces traduites est restreint à un petit nombre. Les traducteurs ont porté leur préférence sur les n^{os} 33, 50 et 59, en général.

Rééditions d'après la traduction de Gérard de Nerval.

1. *Poèmes et Légendes* par Henri Heine. Atta Troll, l'*Intermezzo*, etc. Paris. Michel Lévy frères, 1855.
2. Henri Heine. *Poésies. Intermezzo*, etc. Avec une notice et un portrait. Collection Des plus belles Pages. Paris, Société du *Mercur de France*, 1906, in-18. (Ecourté, 51 pièces).
3. Henri Heine. *Lieder*. Poésies diverses : *Romancero, Intermezzo*, etc. Choix, notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché. Bibliothèque des Poètes Français et Etrangers. Paris, L. Michaud 1908, in-16. (Ecourté, 50 pièces).
4. Henri Heine. *L'Intermezzo*. Traduction de Gérard de Nerval. Illustrations dessinées et gravées par Emile Nourigat. Paris, L. Conard, 1913, in-8^o.
5. Henri Heine, *Œuvres. Intermezzo*, etc. Notice sur *Henri Heine* par Léo Larguier. *Les Meilleurs Auteurs Classiques Français et Etrangers*. Paris, E. Flammarion, 1914, in-12. (Ecourté, 55 pièces).

Les pièces de l'*Intermezzo* lyrique d'après l'*Inselverlag*, Leipzig, sont les suivantes :

Prolog.

- N^o 1. Im wunderschönen Monat Mai.
- N^o 2. Aus meinen Tränen spriessen.
- N^o 3. Die Rose, die Lilie, die Traube, die Sonne.
- N^o 4. Wenn ich in deine Augen seh.
- N^o 5. Dein Angesicht so lieb und schön.
- N^o 6. Lehn deine Wang an meine Wang.
- N^o 7. Ich will meine Seele tauchen.
- N^o 8. Es stehen unbeweglich.
- N^o 9. Auf Flügeln des Gesanges.

- Nº 10. Die Lotosblume ängstigt sich.
- Nº 11. Im Rhein, im schönen Strome.
- Nº 12. Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht.
- Nº 13. O schwöre nicht und küsse nur.
- Nº 14. Auf meiner Herzliebsten Augelein.
- Nº 15. Die Welt ist dumm, die Welt ist blind.
- Nº 16. Liebste, sollst mir heute sagen.
- Nº 17. Wie die Wellenschaumgeborene.
- Nº 18. Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.
- Nº 19. Ja, du bist elend und ich grolle nicht.
- Nº 20. Das ist ein Flöten und Geigen.
- Nº 21. So hast du ganz und gar vergessen.
- Nº 22. Und wüsstens die Blumen, die kleinen,
- Nº 23. Warum sind denn die Rosen so blass.
- Nº 24. Sie haben dir viel erzählt.
- Nº 25. Die Linde blühte, die Nachtigall sang.
- Nº 26. Wir haben viel füreinander gefühlt.
- Nº 27. Du bliebest mir treu am längsten.
- Nº 28. Die Erde war so lange geizig.
- Nº 29. Und als ich so lange, so lange gesäumt.
- Nº 30. Die blauen Veilchen der Augelein.
- Nº 31. Die Welt ist schön und der Himmel so blau.
- Nº 32. Mein süßes Lieb, wenn du im Grab.
- Nº 33. Ein Fichtenbaum steht einsam.
- Nº 34. Ach, wenn ich nur der Schemel wär.
- Nº 35. Seit die Liebste war entfernt.
- Nº 36. Aus meinen grossen Schmerzen.
- Nº 37. Philister im Sonntagsröcklein.
- Nº 38. Manch Bild vergessener Zeiten.
- Nº 39. Ein Jüngling liebt ein Mädchen.
- Nº 40. Hör ich ein Liedchen klingen.
- Nº 41. Mir träumte von einem Königskind.
- Nº 42. Mein Liebchen, wir sassen beisammen.
- Nº 43. Aus alten Märchen winkt es.
- Nº 44. Ich hab dich geliebt und liebe dich noch.
- Nº 45. Am leuchtenden Sommermorgen.
- Nº 46. Es leuchtet meine Liebe.
- Nº 47. Sie haben mich gegnålet.
- Nº 48. Es liegt der heisse Sommer.
- Nº 49. Wenn zwei voneinander scheiden.
- Nº 50. Sie sassen und tranken am Teetisch.
- Nº 51. Vergiftet sind meine Lieder.
- Nº 52. Mir träumte wieder der alte Traum.
- Nº 53. Ich steh auf des Berges Spitze.
- Nº 54. Mein Wagen rollet langsam.
- Nº 55. Ich hab im Traum geweinet.
- Nº 56. Allnåchtlich im Traume seh ich dich.

- N° 57. Das ist ein Brausen und Hellen.
- N° 58. Der Herbstwind rüttelt die Bäume.
- N° 59. Es fällt ein Stern herunter.
- N° 60. Der Traumgott bracht mich in ein Riesenschloss.
- N° 61. Die Mitternacht war kalt und stumm.
- N° 62. Am Kreuzweg wird begraben.
- N° 63. Wo ich bin, mich rings umdunkelt.
- N° 64. Nacht lag auf meinen Augen.
- N° 65. Die alten, bösen Lieder.

Les pièces énumérées ci-dessous n'ont pas dû faire partie du texte de Gérard de Nerval, car elles ne figurent pas dans sa traduction, contrairement à celles de ses précurseurs (Voir : *Heines Werke, Originalausgabe*, Hambourg, 1862).

Chronologie d'après Inselverlag.

- N° 5. Dein Angesicht so lieb und schön.
- N° 20. Das ist ein Flöten und Geigen.
- N° 28. Die Erde war so lange geizig.
- N° 30. Die blauen Veilchen der Augelein.
- N° 31. Die Welt ist so schön und der Himmel so blau.
- N° 43. Aus alten Märchen winkt es.
- N° 54. Mein Wagen rollet langsam. (7 pièces).

N° 32. de la traduction ne figure pas dans le recueil *Inselverlag*.
le poème se trouve dans l'édition *Reclam* (1921), sous le titre : *Ich kann es nicht vergessen, geliebtes, holdes Weib*.

Les pièces qui ne figurent pas dans la traduction de Albert Mérat et Léon Valade, publiée dans la *Revue Contemporaine* mai-juin 1868, sont les suivantes :

- N° 1. Im wunderschönen Monat Mai.
- N° 4. Wenn ich in deine Augen seh.
- N° 5. Dein Angesicht so lieb und schön.
- N° 6. Lehn deine Wang an meine Wang.
- N° 8. Es stehen unbeweglich.
- N° 13. O schwöre nicht und küsse nur.
- N° 14. Auf meiner Herzliebsten Augelein.
- N° 15. Die Welt ist dumm, die Welt ist blind.
- N° 28. Die Erde war so lange geizig.
- N° 30. Die blauen Veilchen der Augelein.
- N° 31. Die Welt ist so schön.
- N° 33. Ein Fichtenbaum steht einsam.
- N° 35. Seit die Liebste war entfernt.
- N° 37. Philister im Sonntagsröcklein.
- N° 38. Manch Bild vergessener Zeiten.
- N° 39. Ein Jüngling liebt ein Mädchen.

N° 43. Aus alten Märchen winkt es.

N° 54. Mein Wagen rollet langsam.

N° 65. Die alten, bösen Lieder.

Nota. — La traduction entière a paru en 1868, en un petit recueil chez Lemerre. L'édition est épuisée; dans aucune des bibliothèques de Paris le livre ne m'a été accessible : Bibliothèque Nationale, Arsenal, Sorbonne, Sainte-Geneviève Mazarine, Institut de France, Sénat.

PRINCIPALES SOURCES CONSULTÉES

Heinrich Heine's Werke. Leipzig, Reclam 1921.

HENRI HEINE. *Chronique de la Gazette d'Augsburg et Lettres Confidentielles.* Paris, 1927.

L.-P. BETZ. *Heine in Frankreich.* Eine literarisch-historische Untersuchung. Zurich, 1895.

M. HENRI LICHTENBERGER. *Henri Heine penseur.* Paris, 1905, in-8°.

J. BOURDEAU. *Mémoires de Heine.* Paris, 1884 in-16.

Laubes gesammelte Schriften. Wien, 1875, t. I.

FRIEDRICH HIRTH. *Heinrich-Heine-Briefwechsel.* Berlin, 1914, 17, 20.

J. WILLM. *Souvenirs de voyage par Henri Heine.* Nouvelle Revue Germanique, Strasbourg, 1832. mai-août, p.156-172, et p. 213-229.

Reisebilder, tableaux de voyage, précédé d'une étude sur H. Heine par THÉOPHILE GAUTIER. Paris, 1856.

ROBERT SCHUMANN. *L'Amour du poète.* Paris, 1902.

GÉRARD DE NERVAL.

ARISTIDE MARIE. *Bibliographie des œuvres de Gérard de Nerval* avec un précis sur l'histoire de ses livres. Paris 1926. in-8.

GÉRARD DE NERVAL. *Sylvie.* Paris 1888. in-8.

GÉRARD. *Aurélia.* Paris 1905. in-18.

GÉRARD. *Petits Châteaux de Bohême.* Paris 1912. in-8.

GÉRARD. *Léo Burckart.* Paris, 1839. in-8.

GÉRARD. *L'Imagier de Harlem.* Paris, 1851.

GÉRARD. Traductions : *Le premier et le second Faust.* Paris, 1913. in-16.

GÉRARD. *La Damnation de Faust.* Paris, 1846.

GÉRARD. *Poésies allemandes de Klopslock, Goethe, Schiller, Bürger.* Paris, 1830. in-12.

GÉRARD. *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre de Th. Hoffmann.* Paris, 1831. in-16.

GÉRARD. *La mer du Nord*. Poésies de Henri Heine. *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet, 1848.

GÉRARD. *Pages retrouvées*, par André Cœuroy. (Critiques de Gérard de Nerval). *La Revue Musicale*, 1926, avril-octobre. 10. IV. 141.

PAUL RISTELHUBER.

Revue Alsacienne Illustrée 1900, CHRONIQUE ALSACIENNE : *Nécrologie*.

PAUL RISTELHUBER. *Bouquet de Liedes*. trad. Paris, 1856. in-12.

P. R. *Marie Stuart*. trad. Paris, 1859.

P. R. *Faust de Gœthe*, trad. Paris, 1861.

ANATOLE FERDINAND CLAVEAU.

Biographie de Anatole Claveau : G. VAPEREAU, *Dictionnaire des Contemporains*, p. 348.

ERNEST PERROT DE CHEZELLES.

Imitation de Jésus-Christ, poésies. Paris, 1883.

ALBERT MÉRAT ET LÉON VALADE.

Anthologie des poètes français contemporains : Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse, 1866-1906. Paris 1906-1907.

P. MARTINO. *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1925.

Revue Contemporaine, mai-juin, 1866. CHRONIQUE LITTÉRAIRE.

La Poésie en 1866, p. 373-374. (Critique par Anatole Claveau sur Albert Mérat).

Rapport sur le Mouvement Poétique français de 1867-1900, par CATULLE MENDÈS. Paris, 1903.

M. FERNAND BALDENSBERGER. *Bibliographie critique de Gœthe en France*. Paris 1907. in-8.

M. FERNAND BALDENSBERGER. *Les Définitions de l'humour*. Nancy, 1900. in-8.

M. FERNAND BALDENSBERGER. *Sensibilité musicale et Romanisme*. Paris, 1925. in-16.

M. FERNAND BALDENNE. *Mezza-Voce*. Poésies. Paris, 1895. in-16.

ALEXANDRE WEILL. *Blasphèmes*. Poésies. Paris, 1899. in-16.

ALFRED MICHIELS. *Etudes sur l'Allemagne*. Paris, 1839, t. I et II. in-8.

EDGARD QUINET. *Poètes Allemands*. Henri Heine. *Revue des Deux-Mondes*, 14 février 1834.

M. J. REINACH. *De l'influence intellectuelle de l'Allemagne sur la France. Revue Bleue*, 4 mai 1878.

RAOUL ROSIÈRES. *La littérature allemande en France de 1750-1800. Revue Politique*, 15 septembre 1883.

SUPPLE. *Über den Kultureinfluss Deutschlands auf Frankreich. Metz*, 1882. in-12.

SAINTE-BEUVE. *Lettres inédites. Paris*, 1903. in-18.

SAINTE-BEUVE. *Premiers Lundis*, t. I et II.

SAINTE-BEUVE. *Nouveaux Lundis*, t. II et IV.

SAINTE-BEUVE. *Portraits Contemporains*, t. III.

M^{me} DE STAEL. *De l'Allemagne. Paris*, 1820. in-16.

TABLE DES MATIÈRES

<i>AVANT-PROPOS</i>	9
<i>GÉRARD DE NERVAL</i>	13
<i>ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA TRADUC-</i> <i>TION DE GÉRARD DE NERVAL</i>	41
Introduction	43
Contresens et erreurs grammaticales	49
Suppressions	54
Additions	63
Equivalences	70
Insuffisances	88
Périphrases caractéristiques	102
Germanismes et temps inexacts	108
Formes heureuses de traduction	114
Résumé de l'étude analytique	122
<i>LES MÉRITES DE GÉRARD DE NERVAL</i> <i>COMME TRADUCTEUR DE L'INTER-</i> <i>MEZZO</i>	129
<i>CONSIDÉRATIONS FINALES</i>	141
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	151

QUESTIONS ANNEXES

- I. — Goethe's Iphigenie mit besonderer Berücksichtigung
des inneren Dramas.
- II. — Heine's Romantismus in der Harzreise.

Vu et admis à soutenance, le 8 mai 1928.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

FERDINAND BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer.

Le Recteur de l'Académie de Paris,

CHARLÉTY.

